و. بير

المسرح الرومانى

ترجمة:
زين العابدين سيد محمد
حاتم ربيع حسن

مراجعة:
محمد حمدى إبراهيم

2804

هذا الكتاب تأصيل بحثي مُفصّل لتاريخ المسرح الروماني وتطوره، بذل فيه المؤلف جهداً رائعاً في البحث والتفسير والتدقيق، وحاول فيه المترجمان - ما استطاعا إلى ذلك سبيلاً - تحرى الدقة والأمانة في الترجمة، ورجعا فيه إلى المصادر الموثّقة حرصاً على النقل المسئول للمصطلحات والتواريخ وأسماء الكُتّاب والمؤلفين وأسماء المسرحيات والأعمال الأدبية، إغريقية كانت أم لاتينية، بهدف وضع القارئ العربي والباحثين المهتمين بمجال المسرح أمام عمل مرجعي نأمل أن يشبع مبتغاهم البحثي والمعرفي. ونأمل أن يحقق هذا الكتاب الذي قطع فيه المترجمان شوطاً طويلاً من الجهد والبحث، ما يطمح إليه الباحثون المتخصصون والمعنيون بالمسرح، باعتباره أول توثيق دقيق للمسرح الروماني منذ نشأته وتطوره وما طرأ عليه من تطورات في البناء والأدوات.



المسرح الروماني

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2804
- المسرح الرومانى
- و. بير
- زين العابدين سيد محمد، وحاتم ربيع حسن
- محمد حمدى إبراهيم
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
The Roman Stage
By: William Beare

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

المسرح الروماني

تأليف : و. بير

ترجمة: زين العابدين سيد محمد

حاتم ربيع حسن

مراجعة: محمد حمدى إبراهيم



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بير، وليم
المسرح الرومانى/ تأليف: وليم بير، ترجمة: زين العابدين سيد محمد، حاتم ربيع حسن، مراجعة: محمد حمدى ربيع.
ط١، القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
٦٠٨ ص، ٢٤سم
١- المسرح، رومانيا.

(أ) محمد ، زين العابدين سيد	(مترجم)
(ب) حسن، حاتم ربيع	(مترجم شارك)
(ج) ربيع، محمد حمدى	(مراجع)
(د) العنــوان	٧٩٢,٠٩٤٩٨

رقم الإيداع : ١٦٨٢٦ / ٢٠١٥
الترقيم الدولى : 978-977-92-0390-4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

كلمة المراجع

عزيزي القارئ الكريم .. هذا كتاب لا يتقادم مع مرور الزمن، ولا تتضاءل قيمته بانقضاء السنين؛ لأن مؤلفه كان حريصًا غاية الحرص على استيفاء كل فقرة فيه بدقة وإحكام وتمكن، ورجع في كل جزئية فيه إلى المصادر اللاتينية واليونانية ومحصها تمحيصًا بالغًا، كما ناقشها وحللها، ولم يغفل في الوقت ذاته المراجع الحديثة المدونة بلغات شتى ، فرجع إليها بنهم واستفاضة، اتفق مع بعضها جزئيًا أو كليًا، وخالف البعض الآخر ووقف منه موقف المعارض، فضلاً عن أنه أورد بين دفتي كتابه هذا، شواهد ومقتطفات من الكثرة بمكان، وانبرى لعقد مقارنات تفوق الحصر بين الأدب اليوناني القديم ممثلاً في نتاج المسرح الكوميدي والأدب الروماني ممثلاً في كتاب الكوميديا الرومان عن بكرة أبيهم .

ولم يكتف المؤلف (الأستاذ بير) بفصول كتابه الكثيرة التي شرح لنا من خلالها خصائص الكوميديا الرومانية، ونشأتها وتطورها وتقنياتها الفنية، بل أشفع كتابه بملاحق ثرية عرض فيها كل ما يتصل بمبنى المسرح، سواء عند الإغريق أو عند الرومان، وبالأساليب الفنية للمسرحيات، وبالجمهور من مرتادي المسرح، وببحور الشعر وأوزانه المستخدمة في نظم هذه المسرحيات. ولقد تمكن المؤلف من صياغة ذلك كله بلغة رصينة جذلة، لا تجنح إلى الغموض ولا تميل إلى الابتسار، بل تنساب طائعة رقراقة فتطرب لها الآذان وتتغذى عليها العقول. ولذا فإن من يتلو هذا الكتاب الذي يبدو من الضخامة بمكان - خاصة بعد ترجمته إلى اللغة العربية - سوف يعيش بخياله مع المسرح الروماني بكل دقائقه وتفصيلاته، وبجميع خصائصه وميزاته، دون أن يحس بالملل أو يتطرق إليه الفتور.

والحق، إنني لست أبغي في هذا المقام التحدث عن محتويات هذا الكتاب الرصين، فهو كتاب قادر على أن يتحدث عن نفسه بطريقة هي في الواقع أفضل من طريقتي ، غير أنني بوصفي مراجعًا للترجمة التي تمت عن أصله الإنجليزي، وكذا بوصفي واحدًا من شيوخ المتخصصين في حقل الكلاسيات وفي مجال الدراما على وجه الخصوص، قد استمتعت بكل ما ورد فيه من تعليقات وتحليلات وإضافات ذات قيمة لا تدانى ، كما أدليت بدلوي في كل صفحة خطها يراع المؤلف ، ولست في حاجة إلى القول بأن الأستاذ (بير) ، مؤلف الكتاب، علمٌ من أعلام البحث العلمي الجاد المتميز في العالم.

وإحقاقًا للحق فإنني أشهد أن المترجمَيْن – وأحدهما واحد من تلاميذي النابهين، أما الآخر فهو مترجم راسخ القدم في مضمار الترجمة – قد بذلا جهدًا فائقًا في الترجمة الأمينة الدقيقة ، وتجشما كثيرًا من العناء في نقل الأفكار والمعاني، وأن جهدهما هذا قد تضاعف بعد أن أسفرت مراجعتي المتأنية للكتاب عن إيراد ملاحظات وتصويبات بالغة الكثرة، على متن الكتاب وعلى ملاحقه أو فهارسه سواء بسواء. ولقد اجتهد المترجمان في التعبير عن المعنى المقابل في العربية بلغة عربية رفيعة المستوى، طلية الأسلوب ، جذابة لا تنفر، وصائبة تكاد تخلو مما شاع وانتشر لدى الآخرين من مثالب وأخطاء.

ولقد تضافرنا (ثلاثتنا)، كلٌ بما فتح الله عليه من علم أو معرفة أو خبرة أو خلفية ثرية، في سبيل إظهار هذا العمل الجليل إلى النور. إذ لم يبخل واحد منا بالوقت أو بالجهد، لا ولم يحس بالمشقة أو العنت، وكان نبراسنا على الدوام هو أن نثري المكتبة العربية بهذا العمل المتميز الرصين، الذي كان غيابه قبل نشره ملموسًا على مدى أعوام طوال.

والشكر هنا واجب ومستحق للمركز القومي للترجمة وللقائمين على إدارته، والتهنئة واجبة لهم لحسن اختيارهم للأعمال التي هي على غرار هذا الكتاب بناء على أهميتها وقيمتها وفائدتها للقراء من بني الوطن على اختلاف مشاربهم وأذواقهم، وكذلك لمواصلة تشجيعهم للأجيال المتعاقبة على إتمام ترجمات إضافية ذات قيمة لا مراء فيها، فلولا هذا التشجيع والفضل السابغ ما ظهرت هذه الأعمال ولما رأت النور.

فإذا كنا قد نجحنا في تحقيق المرام من هذا العمل الذي ابتغينا به في المقام الأول مد مجتمعنا والمتخصصين فيه وعامة القراء بزاد وفير من المعرفة الدقيقة التي تتوخى أسس المنهج العلمي، فإن الله - سبحانه وتعالى - هو الكفيل بمجازتنا خيرًا عما قمنا به واضطلعنا بتقديمه. أما لو كنا - لا قدر الله - قد قصرنا في سبيل تحقيق هذه الغاية المرجوة، فعزاؤنا أننا لم نترك في جعبتنا شيئًا أو جهدًا أو طاقة لم نبذلها بسخاء ، وأن نبراسنا كان الوصول إلى نوع من الكمال البشري النسبي ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً. والله - سبحانه وتعالى - نسأل أن يهب لوطننا المفدى نعمة الأمن والأمان، وأن يوحد صفوف أبنائه لما فيه خير بلادنا، وأن يجزي العاملين المخلصين في صفوفه الجزاء الأوفى، فإنه سبحانه هو نعم المولى ونعم النصير وعليه القصد والتدبير .

تقديم الطبعة الثالثة

توقف الإعداد للطبعة الثالثة بسبب وفاة المؤلف قبل الأوان. وكان قد انتهى من مسودتي الفصلين الأول والثاني المنشورين هنا في مكان الفصول المماثلة في الطبعتين الأولين، وكان قد خصص قسمًا لرسوم المزهريات الهزلية **"phlyax"** المتعلقة بعضو الإخصاب، ننشره هنا باعتباره ملحقًا إضافيًا - وثمة ملحقات أخرى تتمثل في مقالة له نشرت، وورقة بحثية ألقاها في أبريل عام ١٩٦٣ أمام المؤتمر السابع لجمعية جيوم بيديه **"Guillaumé Budé"** . ويتضح من حواشيه أنه لم يكن ينوي إدخال أي تغييرات تستحق الذكر على نص الفصول والملحقات الأخرى، ومن ثم فقد أصبح الكتاب الآن برمته على الشكل الذي تخيله الأستاذ بير، وتدين المراحل النهائية للطبعة الثالثة بالكثير لإسهامات السيدة بير - زوجة المؤلف - وابنته رونا **Rhona**.

ن.ج.ل. هاموند **Hammond**

جامعة بريستول.

أكتوبر ١٩٦٣.

تقديم الطبعة الثانية

في أثناء إعدادي للطبعة الثانية وضعت في الحسبان كل الآراء النقدية المعقولة التي وصلتني عن طبعته الأولى. وقد عاودت كتابة الفصول الخاصة بالكوميديا الحديثة وترنتيوس، وأجلت إلى الملحق المشكلة الفنية المتعلقة بالمزج **contaminare** بين النصوص عند الترجمة، وهناك ملاحق أخرى جديدة تقدم الدليل القديم - كما هو - عن مناظر المسرح وأدواته، وبداية ظهور الأقنعة على المسرح الروماني. وحيث إن معظم هذا الكتاب يتناول فن الميمية والأنواع الأدبية الثانوية من الدراما، فقد أضفت إلى نصه ترجمات وحواشي عن ميمية أوكسيرينخوس - التي إن لم تكن لاتينية بالأساس - فهي على أقل تقدير تنتمي إلى عصر الإمبراطورية الرومانية. كما أضفت تفسيرًا بسيطًا عن بحور بلاوتوس الشعرية، مع ملاحظات تمهيدية بخصوص المشكلات الشائكة للنبرات أو التشديد، والتشطير في الأبيات. وأتمنى أن يكون إدراج "الملاحظات والمصادر" والببليوجرافيا المسهبة أكثر فائدة لدارسي المسرح - سواء اختلفوا أو اتفقوا مع الآراء الواردة فيه. أما فيما يتعلق بالفقرات الكثيرة التي اقتطفتها من مؤلفات الكُتّاب القدامى، فقد قدمت ترجمات لها، هذا إذا لم تكن منسوبة إلى مؤلفين آخرين.

وقد حاولت الاستفادة من المطبوعات الحديثة، سيما كتاب داكوورث بعنوان **(Nature of Roman Comedy)** وكتاب الراحل بيكارد-كامبردج بعنوان **(Dramatic Festivals of Athens)**، الذي نشره ويبستر بعد وفاة مؤلفه. ولقد ظلت وجهة نظري الخاصة - القائلة بأن ما نعرفه عن المسرح الروماني قليل للغاية - كما هي دون تغيير؛ وكذا وجهة نظري القائلة بعدم إمكانية قبول كثير من الأدلة

المفترضة بثقة مفرطة، ومثلها الرأي القائل بأن كثيرًا من أوجه الجدل تنشأ جراء عدم التأكد من معنى الكلمات الشائعة. ولقد حاولت - لافتقاري إلى المعرفة الفنية - الاعتماد على الرأي العام الذي يفسره فيلد **"Field"** على خير وجه على أنه : "قبضة محكمة على ما هو واضح". ولا يعتبر التحليل المنطقي الطريقة المثلى لفهم عمل أدبي ما، كالمسرحية مثلاً ؛ غير أن الفرضيات التي يشكل إطارها الباحثون تدين نفسها بنفسها، لو أنها تتناقض مع بعضها بعضا. وفي إطار هذا المجال المحدود الذي اعتقدت من خلاله أن هذه الدراسة ربما تؤتي ثمارها، حاولت دون تعمد تفادي أي مشكلة أو صعوبة.

وسوف يتضح أنني عدلت وجهات نظري السابقة عن أصل الكوميديا من خلال الخيال الخصب والطبيعة المدققة لشعر بلاوتوس . وتعد آرائي - فيما يتعلق بالعرض على خشبة المسرح - البقايا التي تمثل النزر اليسير من نظريات كثيرة، خيالية إلى حد ما، لم يقدر لها الصمود أمام التناول الناتج عن إنعام النظر والتدقيق المستمر . وخلال السنوات السابقة على الحرب زرت أنا وزوجتي الكثير من مواقع المسارح القديمة، وحاولت ربط ما قرأت بما رأيت . وقد تبدو النتائج الإيجابية - التي رصدتها في هذا الكتاب مخيبة للآمال، لكن موقع المسرح المقام في الهواء الطلق بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، لا يزال عالقًا بذاكرتنا.



تقديم المؤلف

كان هولم "Hulme"، أستاذ اللغة اللاتينية وآدابها بجامعة مانشيستر، أول من لفت انتباهي إلى دراسات كونواي "Conway" عن بلاوتوس، وكان هذا خلال عام ١٩٢٤. وقد تأثر الباحثون الإنجليز - إلى أقصى درجة - بظهور عمل شهير للناقد فراينكيل "Fraenkel" بعنوان "Plautinisches in Plautus" (= العناصر البلاوتينية في أعمال بلاوتوس)، وقد أهداه إلى جاكمان Jackmann، ويدين فيه بالفضل إلى ليو "Leo" . وقد وجدت بمرور الزمن أن اهتمامي لا ينصب كثيرًا على علاقة المسرحيات اللاتينية بأصولها الإغريقية، أو بالدراسات اللغوية والشعرية، ودراسة النصوص التي ارتبطت في هذا البلد بشكل خاص بأسماء كل من لندساي "Lindsay" وسونينشين "Sonnenschein" كما نرى في المسرحيات التي خصصت للعرض على خشبة المسرح. وأرى أن كل المناقشات المعاصرة للدراما اللاتينية تنطلق من فرضيات بعينها، وتبدو - عن قصد أو دون قصد - معقولة في حد ذاتها، ولكنها لم تستطع تقديم دليل ما، بعد نشرها أو فيما بعد، ولذا تسببت في خلق مصاعب حقيقية. ومنذ عصر النهضة سمح باحثو أوروبا الغربية، الذين كانوا يؤسسون معاييرهم عن الممارسات المفترضة للإغريق والرومان، للعادات المعاصرة في الفكر أن تؤثر في طرق فهمهم لحضارة العصر القديم. وكان من الأولى لهم في حقيقة الأمر أن يهتموا بالموسيقى والفن والدراما في الهند وجاوا والصين واليابان على الأقل كي نذكر أنفسنا أن مفاهيمنا المعاصرة لا تصلح لكل بني الإنسان حتى في الوقت الراهن. غير أنني قيدت نفسي - بناء على حدودي وهواجسي البحثية - بمجال ضيق ومحدود. وقد حاولت، ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، أن أنأى بنفسي عن خوض أوجه الجدل القائمة

على أحكام ذاتية، أو على دليل كان البرهان على صحته وثباته أقل بداهة في مدى مصداقيته، وربما يصاب القارئ بخيبة أمل بسبب فشلي في معاودة بناء حبكة بعض المسرحيات المفقودة، تراجيدية كانت أو تنتمي إلى كوميديا التوجاتا أو القصص الأتيلية (الأتيلانية). وربما يظن أنني حدت عن الصواب بسبب قلة استخدامي للثروة المتاحة من المواد المصورة التي يضعها الأستاذ بيبر "Bieber" تحت تصرفنا، أو استخدام الإشارات الكثيرة إلى الدراما التي نجدها متناثرة هنا وهناك في الأدب القديم. وفي هذا الصدد أجدني أقتطف ما يبدو من ملاحظات تناقض آراء ويلكينسون "Wilkinson" في كتابه (Horace and His Lyric Poetry, p. 19):

« ويصعب علينا، نحن الذين يستخدمون الكلمات - بالأساس - بوصفها وسيلة لإثبات صحة ما يعتقدون أنه الصواب، أن ننفذ إلى عقول الكتاب الرومان الذي دأبوا - كعادة الإيطاليين اليوم - على استخدام هذه الكلمات - بالأساس - لإحداث التأثير .»

ولم أعول كثيرًا على مقولات كتاب على شاكلة بلينيوس الأكبر، وتحفظت كثيرًا في الحكم على مدى مصداقية كثير مما جاء على لسان فيتروفيوس، بغض النظر عن كونه فنيًا أو تفصيليًا. ومن ناحية أخرى، عندما يشير لوكريتيوس [iv. 75-83] مصادفة إلى المظلات الممتدة على المسارح الكبيرة، وهي ترفرف بألوانها المتعددة وتخفق على العوارض والصواري، أو وهو يشير إلى الضوء الخافت في المسرح المغلق، وهو يغمر المشاهدين في صفوف القاعات والمدرجات في الأسفل، وإلى المسرح بجماله الفائق وإلى المسنين الذين يغمرهم الفرح والسرور، فمن ذا الذي يعجز عن كشف كنه الحقيقة ؟ ولكن يمكننا - وهذا هو ملاذنا الأخير - أن نرجع إلى المسرحيات بوصفها مصدرًا أساسيًا للأدلة الراسخة بكل تأكيد والتي ترتبط بالموضوع. فهي أدلة لا يشك أحد في صحتها، وهي ميسورة يقبلها القارئ دون عناء يذكر، إذ يمكنه الحكم بنفسه على مدى صحة هذه الحجج أو عدم صحتها.

كما أدين بالفضل لأصدقائي الذين شجعوني وساعدوني غاية جهدهم، وأخص بالذكر إينك "Enk" بجامعة جرونينجين، وداكوورث "Duckworth" بجامعة برينستون، وماونتفورد "Mountford" بجامعة ليفربول، وتومسون "Thomson"، الأستاذ السابق بالكلية الملكية في لندن. وحيث إنني - لسوء حظي - قد اختلفت مع وجهات نظر موراي "Murray" وويبستر "Webster" عن الكوميديا الحديثة، فإنني أحس بغبطة وسرور خاص حينما أقر بأنهما قد تقبلا بلطف وكياسة انتقاداتي. وقد قرأ زميلاي: كيتو "Kitto" وموميليانو "Momigliano" كتابي أثناء تجارب الطبع، وإني أدين لهما بالفضل؛ لأن ما قدماه لي من نصح، جعلني أتفادى مغبة الوقوع في أخطاء كثيرة، وقد أتاح لي جوزيف "Joseph" فرصة الاطلاع مقدمًا على النسخة الأولى من كتابه "Elizabethan Acting"، الذي كانت جامعة أكسفورد بصدد نشره. وإذا كان فن التمثيل في العصر الإليزابيثي يرتبط ارتباطًا أوثق بالريطوريقا الرومانية أكثر من ارتباطه بالتقنيات الطبيعية في مسرحنا التصويري المعاصر، فلنا أن نتساءل عما إذا كان ذلك يصدق على فن التمثيل في روما القديمة. ومن بين الباحثين الأمريكيين الذين رجعت إلى أعمالهم، لا بد من ذكر فرانك "Frank" وفليكينجر "Flickinger" وهارش "Harsh"، على سبيل المثال لا الحصر. وقد آثرت أن أذكر في خاتمة المطاف أسماء كل من بيكارد- كامبردج Pickard-Cambridge، الذي يمثل كتابه "Theatre of Dionysus in Athens" التطور الأهم في معرفتنا منذ زمن ديربفيلد "Dörpfeld"، وكذا أندرسون "Anderson" الذي امتدت نشاطاته البحثية إلى مجالات أخرى، ولكن معاييره البحثية ما زالت صالحة لنا جميعًا. ولذا فإنني أهدي له هذا الكتاب بكل الحب والتقدير.

الفصل الأول

الهدف – الطريقة – المشكلات

سأحاول في هذا الكتاب، تقديم تفسير متسق ومترابط للدراما في روما القديمة في سياقها التاريخي. ولا تزال لدينا ست وعشرون مسرحية لكل من «ترنتيوس» و«بلاوتوس»، ترجمت من اليونانية إلى اللاتينية، وكانت مخصصة للعرض على المسرح. وترجع هذه الأعمال إلى الثلث الأخير من القرن الثالث، وبدايات القرن الثاني قبل ميلاد المسيح. وهناك علاوة على ذلك عدد من الشذرات المتبقية من دراما عصر الجمهورية، منها التراجيدية ومنها الكوميدية ومنها الهزلية، وهذه الشذرات عبارة عن ترجمات لمسرحيات إغريقية مفقودة، ومؤلفات أصلية، يمكن أن تساعدنا على تتبع سيرة الدراما اللاتينية، بدءًا من أقدم كتابها ليفيوس أندرونيكوس «Livius Andronicus» حتى نهاية عصر الجمهورية. ومن بواكير عصر الإمبراطورية، لدينا تحت اسم « سينيكا Seneca» عشرة أعمال تراجيدية، أعتقد – وقد أكون محقًا في ذلك – أن كثيرًا من المعاصرين، يرون أنها لم تكن مخصصة للعرض المسرحي، بل للخطابة، أو للقراءة على نحو خاص. وعلى الرغم من أنها سارت وفق خطى الإغريق في مسرحياتهم التراجيدية، فهي ليست مجرد ترجمات، بل مؤلفات قائمة بذاتها؛ ونرى في حقيقة الأمر أن واحدة منها، وهي مسرحية "أوكتافيا" "Octavia"، تستقي موضوعها من التاريخ الروماني المعاصر، وكانت بطلتها زوجة الإمبراطور نيرون التي كانت هدفًا لضربات القدر وسهامه.

ولمسرحيات سينيكا هذه أهمية تاريخية كبيرة. إذا إنها أثرت في عصر النهضة إلى أبعد مدى، حيث كانت تمثل نماذج فن الدراما التي تلقى القبول والاعتراف. وكان

العالم الإليزابيثي يتطلع إلى الماضي التليد بعين الاحترام والتقدير، وإلى العهد الذي كان فيه الممثل المشهور روسكيوس «Roscius» يعتلي خشبة المسرح في روما[1]. ويوضح بولونيوس «Polonius» - في مسرحية هاملت - مدى براعة فرقة الممثلين المتجولين، بقوله « بالنسبة لهم، لم يكن سينيكا كاتبًا تراجيديًا ثقيل الوطأة، ولم يكن بلاوتوس كاتبًا هزليًا عابر التأثير» . وقد كانت المعرفة باللغة اللاتينية منتشرة، أما اليونانية فكانت أقل انتشارًا، ولذلك كانت المسرحيات الإغريقية أكثر استعصاء على الفهم. ولم تصبح الممارسة الرومانية للمسرح هي وحدها القاعدة أو المعيار فحسب، بل غدت النظرية الرومانية مثلها. وقد أصبحت الدراما الإنجليزية، التي تعد في طفولتها بالنسبة لها، تخضع لهذه القواعد التي يفترض أنها رومانية، والتي لم تكن معروفة على الإطلاق للمسرح الروماني. وهذا أقل ما يجب أن نعزوه إلى مفكري عصر النهضة: فقد تأثروا بالنظريات الرومانية المسجلة في الأعمال التي بقيت لنا، وبالمسرحيات اللاتينية التي وصلتنا في العصور الحديثة. وسرعان ما حلت الدراما الدارجة الجديدة، محل نماذجها اللاتينية، على المسرح، وقرب نهاية القرن الثامن عشر، بدأ الباحثون الكلاسيون يوجهون اهتمامهم من روما إلى اليونان، أي من النسخ اللاتينية إلى المسرحيات الإغريقية الأصلية. وفي الحقيقة غدت المسرحيات الكوميدية اللاتينية تعد بشكل متزايد، مصدرًا يمكن الاعتماد عليه، ويستدل من خلاله على الأعمال الأصلية المفقودة، أي مسرحيات الكوميديا الإغريقية الحديثة. كما أن الباحث الكلاسي المعاصر، وبوجه خاص على الأرجح الباحث الألماني، على أتم الاستعداد لصياغة صورة مثالية عن ذلك الكمال الذي يصعب تحقيقه، والذي كان متمثلاً في اليونان، وأن يقيم من خلال مثل هذا المعيار، أو ينقح، المادة التي وصلت إلينا بالفعل. وفي كل العصور، من شيشرون « Cicero » حتى عصرنا الراهن، كان الباحثون، ينظرون إلى مسرحيات العصور السابقة، بوصفها أدبًا كُتِبَ ليُقرأ، لا كدراما ألفت خصيصًا للعرض على خشبة المسرح.

ولم يصل إلينا تفسير مترابط متسق عن المسرح والدراما الرومانية من العصور الرومانية. وما يُعرف بشكل عام على أنه كتاب « فن الشعر » لهوارتيوس «Horace» ، مخصص إلى حد بعيد لتوجيه كتاب الدراما في المستقبل. ويقدم لنا ليفيوس « Livy » تقريرًا أكثر تفصيلاً عن أصول فن المسرح. ويكتب لوكيانوس «Lucian» عن « فن البانتوميم» ، كما يكتب خوريكيوس ، الذي ينتمي إلى مدينة غزة، عن الميمية . وفيما عدا ذلك ، نعتمد على الإشارات المتناثرة من قدامى الكُتّاب الذين عاشوا في فترات مختلفة . وقد لعب المسرح دورًا مهمًا في حياة القدماء ، لعله أكثر أهمية من دوره في أيامنا هذه ، ويجد الكتاب في كل أنواع الموضوعات أعمالاً مماثلة ملائمة في الدراما . ومن خلال دليل من هذا النوع، كون مؤرخونا المعاصرون للأدب اللاتيني تفسيراتهم. ومن المفترض أن تكون هذه الأدلة « جيدة » لو أنها وجدت عند مؤلفين على شاكلة « شيشرون » و« ليفيوس » ؛ لكن الاستشهاد كان يتم غالبًا بمؤلفي ما بعد الكلاسية ، الذين تفصلهم قرون عن الأحداث أو العادات ، والذين كانوا يزعمون وصفها. ولابد أن نضع نصب أعيننا سؤالين بسيطين ، عند تقييم مثل هذا الدليل : أولها ، هل يحتمل أن الكاتب ، كان يعرف الحقائق ، وثانيها ، هل يحتمل أن يكون دافعه في الأغلب، هو الرغبة في تقديم الحقيقة. وهناك دليل جيد على أن الأبواب على خشبة المسرح ، كانت مثل الأبواب في الحياة الحقيقية ، مفتوحة على الخارج ، أي مؤدية إلى الشوارع ، وأن الممثلين الرومان لم يعتادوا ارتداء الأقنعة ، سوى بعد انقضاء وقت طويل من كتابة الأعمال الكوميدية التي وصلت إلينا، وأنه في فترات مبكرة، عندما نصل في الحقيقة ، إلى القرن الأول قبل الميلاد، كان المشاهدون مضطرين للوقوف. لكن في المسرحيات نفسها، هناك دليل دامغ على أن كل هذه المعلومات غير صائبة. وقد استخدم ريتشل «Ritschl» . إشارات إلى المقاعد في البرولوجات بوصفها دليلًا على أن هذه البرولوجات نشأت في حقبة زمنية تالية للكاتب «بلاوتوس» . وإذا صح القول، تعتبر هذه الإشارات (التي لا ترد في البرولوجات فحسب ، ولكن أيضًا في بعض المسرحيات) دليلاً على أن بعض المشاهدين ، على الأقل ، في زمن « بلاوتوس » كانوا يجلسون على مقاعد.

ومن المنطقي في الغالب أن نستخرج استدلالًا من بعض المعلومات التي لا يمكن قبولها على علاتها أو معناها الظاهري . ومن ثم توحي ملاحظة جاءت على لسان إحدى الشخصيات في حوار مختلق لـ «شيشرون » ، تؤكد أن «بلاوتوس» في شيخوخته ، كان يجد متعة في مسرحيتيه : "بسيودولوس" (المخادع) "Pseudolus" و"الأحمق" "Truculentus" [1] وأن «شيشرون» نفسه كان يحب هاتين المسرحيتين. والحق إن وصف «ليفيوس» الشهير القائل بأن إلقاء المونولوجات الموسيقية «cantica»، كان يُعهد إلى منشد ، في الوقت الذي كان فيه الممثلون يكتفون بمصاحبة كلماته دون إيماءات ، رغم كون هذا الوصف غير معقول ، للأداء الطبيعي للكوميديا ، ربما يكون لهذا الوصف علاقة ما بفن البانتوميم الذي كان شائعًا في زمن « ليفيوس » . وعلى أية حال يمكن القول بأن أي وثيقة ، خاطئة كانت أم مختلقة، هي على الأقل دليل على أن شخصًا ما كان يعتقد أن تأليفه للوثيقة أمر يعتد به. لكن رغم عظم ما ندين به للعصور القديمة، ورغم إعجابنا بإنجازها الفكري ، يتحتم علينا أن نعترف أنها تبدو وكأنها لم تمنح الأهمية الواجبة التي تمنحنا نحن للمقولات الموضوعية عن الحقيقة . فقد كانت الكتابة لا تزال فنًا، مثل الرسم أو الزخرفة ، ومثال على هذا يمكننا الرجوع إلى السير الذاتية لكتاب الدراما .

ويكتب فيلد Field [2] قائلاً: « لقد لوحظ مرارًا أن الفكرة الإغريقية عن سيرة الحياة تختلف عن فكرتنا الخاصة، ومن المثير أن نعرف أن الإغريق، الذين ابتكروا الدراسة العلمية للتاريخ، لم يتوافر لديهم – فيما يبدو – سوى النذر اليسير من الأفكار عن تطبيق مناهجهم التاريخية على سير الحياة الخاصة بالأفراد. وحتى أفضل هذه السير تبدو وكأنها تُكتب للتهذيب أو التثقيف، لا ابتغاءً لوجه الحقيقة. وأثناء مطالبة سيرة الحياة المتوسطة، عندما نبحث عن تفسير لأحداث الحياة، لا نقف سوى على سلاسل من النوادر ذات المغزى والتعليقات العرضية، لا تنطوي على ارتباط زمني، أو خطٍ متسقٍ يجمع بينها، وإن وجد هذا الاتساق يكون هشًا في أفضل الحالات.

وإذا كان علينـا أن نتتبـع تلـك التطـورات، فـلا بـد مـن وضـع الأحـداث في تسلسلها الزمني، فلو أننا أردنا على سبيل المثال معرفة ميلاد كاتـب درامـي بعينـه، لا نعرف مع ذلك متى ولد يوليوس قيـصر. وإذا أردنـا أن نعـرف في أي عـام عرضـت مسرحية بعينها، وهذا بالقطع ما لا يتسنى لنا أن نعرفه على الإطلاق.

ولنقتبس فقرة أخرى لفيلد، حيث يقول: « قـد يتمثـل أحـد أسـباب سـعادتنا القصوى في الوقوف على تاريخ واحد يعتد به لتأليف مقدمة مـا (برولـوج) لإحـدى المسرحيات »، ومع ذلك يبدو من المحتمل أن هذه المعلومة غير موجودة ، حتى ضمن كتاباتِ من جاءوا زمنيًا بعده مباشرة. ولم يعتبر كُتَّاب الدراما الرومان على أيامهم على أنهم يحظون بالأهمية التي قد يضفيها أي شخص أو يتجشم مغبتها عند رصد الحقـائق الخاصة بهم، رغم وفرة هذه الحقائق ، إذ كانوا كتَّابًا يحترفـون الكتابـة ويبـذلون فيهـا الجهد الفائق ، وكانوا يكسبون قوت يومهم من بنات أفكارهم، كما كانوا يرحلون عن الحياة – فيما هو مرجح – دون أن يتركوا شيئًا يخلد ذكراهم، سوى ما خطتـه أيـديهم. وإلى حدٍ ما كان البقاء حليفًا لهذه الكتابات ، ووجدت الأجيـال المتـأخرة مـن القـراء أنفسها متشوقة لمعرفة شيءٍ ما عن المؤلفين، الذين وُجدت أسماؤهم على عناوين تلـك الأعمال التي يطالبونها ، وقد بذلت محاولات لإشباع هذا الفضول، من خلال دراسـة نصوص هذه المسرحيات؛ بحثًا عن تفاصيل للسيرة الذاتية لكل كاتب مـنهم . وكـان هذا – في حقيقة الأمر – إجراءً طبيعيًا ومشروعًا ، على الرغم من أن أي نتائج توصلنا إليها عن طريق الاستقراء المحض من النصوص المتـوفرة لـدينا، لا يمكـن أن يحظـى بحجة ذات استقلال .

لكن كاتب الدراما، من بين سائر الكُتَّاب كافة ، لا يتمتع سوى بفرصة ضـئيلة للتحدث عن نفسه، باستثناء ما يرد في مقدمات مـسرحياته، ولم يكـن يبـدو أن قيمـة ذلك يمكن أن تتحقق لكتَّاب سير الحياة. وثمة دليل أفضل قد تقدمه ثنايا المخطوطـة

المزودة بملاحظات – على الأقل في بعض الأحيان – عن العروض الافتتاحية أو معاودة العرض بعد توقف. وربما تسوق السجلات الرسمية بعض الإشارات عن المسابقات التي عرضت فيها المسرحية، فضلاً عما قد يرد في سجلات عائلات النبلاء. وحيثما لا يوجد هناك دليل، يعود كتاب سير الحياة أحيانًا القهقرى لاستنباط استنتاجات غير منطقية ولا مشروعة من النص، أو للاختلاق المحض، أو للروايات الشعبية. وعلى سبيل المثال، نقرأ في حياة « إيْسخيلوس Aeschylus» ما نصه: « يؤكد الآخرون أنه أثناء عرض مسرحية "الصافحات" Eumenides ، عند دخول أفراد الجوقة دون نظام إلى الأوركسترا، تسببوا في فزع المشاهدين فزعًا أدى إلى إزهاق حياة الأطفال الرُّضَّع وإلى إجهاض الحوامل من النساء». وعندما صاغ فارو Varro قوانينه، متأثرًا بمسرحيات بلاوتوس Plautus الأصيلة، يبدو أنه استخدم أطروحتين: هل يمكن نسب المسرحية بشكل عام إلى بلاوتوس، وهل يحمل أسلوبها مسحته الخاصة ؟ ومع ذلك فقد كان فارو أعظم الباحثين الرومان، ويبدو أن المعلومات الزمنية، كما وجدناها في المصادر القديمة، يرجع الفضل فيها إليه ، ويبقى السؤال: هل كان يدرك تمام الإدراك مدى أهمية هذه الوثائق المبكرة ؟

وإذا وضعنا عبارات قدامَى الكتَّاب في قائمة المعلومات التي يعتمد على صحتها، فمن العبث المحبط والتناقض الفج، أن نكرر (الخطأ) الشائع حين نلصق ببليفيوس صفة المؤرخ الذي يجافي الأسلوب العلمي. ومن الواضح أننا إذا اعتقدنا أن الوثيقة القديمة تستحق النقل ، فلا بد أن نكون على استعداد لنقلها كما هي. وسوف يُلاحظ أن هناك سمات معينة متواترة في (سير) حياة كتَّاب الدراما، ومن ثم يتوازَى الرأي الغالب الذي يساوي بين كايكيليوس Caecillius وترنتيوس، مع الرأي القائل بالتقاء باكوفيوس Pacuvius مع أكيوس Accius. وربما لا تنطوي هذه النوادر ذات المغزى على قيمة تاريخية، مثلها في ذلك مثل قصة الملك ألفرد Alfred والحمقى؛ ولابد

من ذكرها، حتى إن كانت محض أساطير؛ لأن الأسطورة في حد ذاتها جزء من التاريخ. ولكن إذا وجدنا ضرورة لرفض تفاصيل معينة في رواية ما، لمجرد أنها تجافي المصداقية، فإننا بذلك نلقي ظلال الشك على مصداقية الرواية برمتها.

ويعول مؤرخو المسرح القديم بشكل متزايد على الأدلة الأثرية؛ إذ تُعد أطلال المسارح الرومانية دليلاً لا يدع مزيدًا لمستزيد على أهمية المسرح في حياة الأقدمين، ولا يخامر أحدًا شك – بعد رؤية هذه الآثار – في أن العروض القديمة، كانت تتم في وضح النهار والشمس في كبد السماء. لكن من المرجح أن أيًا من المسارح التي بقيت آثارها، قد استخدمت في الماضي، لعرض مسرحيات لكل من بلاوتوس، وترنتيوس، وسينيكا Seneca؛ إذ يرجع عهد هذه المسارح إلى عصر الإمبراطورية، حيث كانت أنواع العروض السائدة تتمثل في فن الميمية أو البانتوميم. وفي مسارح بلاوتوس وترنتيوس كانت يد النسيان قد طوت هذه الأمور الهزيلة في أفضل الحالات منذ زمن بعيد، ولم يكن المسرح – في أغلب الاحتمالات – يحفل كثيرًا بالأعمال التراجيدية التي كانت سائدة في عصر الإمبراطورية. وكان يتم الاستشهاد بالأعمال الفنية بوصفها دليلاً على تفاصيل العروض المسرحية. ويعتقد أن الرسم الذي يصور حادثة ما من الأساطير، كان – في الغالب – يُستلهم من تذكر العرض الدرامي، الذي شاهده الفنان واستدعاه من الذاكرة، بدرجة مفعمة بالحيوية، جعلته يعرض الشخصيات، ليس بهذه البساطة التي تخيلها بها في القصة، بل كما رآها بعيني رأسه متجسدة على خشبة المسرح. ولا شك أن الرسومات تلقي ضوءًا كثيفًا على الحياة القديمة، بما فيها المسرح؛ ولدينا صور للمشاهدين أثناء عرض مسرحي أو عرض مماثل، ولممثلين ينظرون إلى أقنعتهم، بل للعروض أيضًا فيما يبدو. أما ما هو غير واضح فيتمثل في مدى اقتراب مثل هذه الرسوم – التي يزخر القليل منها بتفاصيل تشير إلى المسرح – من تفاصيل العروض المسرحية. وربما تسهم بعض الأمثلة القليلة المستمدة من

مصادر أكثر حداثةً، في إزالة ذلك اللبس. ولا يغيب عن أذهاننا لوحة لجون ميليس John Millais تصور موت أوفيليا Ophelia؛ إذ تصورها في مياه البركة التي ستُغرقها ، ولو أن هذه اللوحة هي السجل الوحيد لمسرحية هاملت Hamlet لشكسبير الذي سيبقى للقرن الحادي والعشرين، فما هي الاستنتاجات التي ربما لا يمكن التوصل إليها؟ عن مصادر المسرح الإنجليزي، التي بوسعها أن تظهر الموت غرقًا!. لكن المسرحية موجودة في حوزتنا، ونعرف منها أن هذه الواقعة قد ذكرت (في المسرحية) ولم تمثل على خشبة المسرح. ومع ذلك لا يمكن أن تكون لأي لوحات أو رسوم علاقة مباشرة بالدراما، سوى رسومات القرن السابع عشر التي وردت في أعمال راسين Racine. ورغم ذلك نجد في لوحات شوفو Chauveau ومن خلفوه موضوعات وقع الاختيار عليها في الغالب، وكانت تتم سردًا لا أداءً تمثيليًا في المسرحية. ومن ثم ففي مسرحية "الطيبية" Thébaide يظهر الفنان الرسام إتيوكل (= إتيوكليس) Eteocle وبولينيس (= بولينيكيس) Polynice يقتل كل منهما الآخر، وفي مسرحية "بريتانيكوس" Britannicus نرى وضع السم للبطل في المأدبة، وفي مسرحية "فيدر" (= فايدرا) Phédre، نرى هيبوليت (= هيبوليتوس) Hippolyte مستلقيًا على الشاطئ بجوار خيوله الجريحة، بينما يلفظ المسخ (= الوحش) أنفاسه الأخيرة في الخلفية، وفي مسرحية "إفيجيني" (= إفيجينيا) Iphigénie يتم عرض تضحية البطلة بنفسها التي جرى إبطالها ؛ كما نرى الربة ديانا Diana جالسة فوق سحابة. وعلى نحو مماثل، عند قيام شوفو بتصوير مسرحية "كورني" Corneille رسمًا، يختار في الغالب مشاهد ورد وصفها في الحوارات، ولم تعرض على خشبة المسرح. وحتى عند تصوير المشاهد التي عُرضت بالفعل، قد يقوم الفنان الرسام بتقديم بعض التفاصيل بشكل يتناقض تمامًا مع تجليات النص. "وخلاصة القول إن الرسامين كانوا يتمسكون منهجيًا بأهداب المنحى الحسي والمنحى المتعلق بالفرجة عند راسين؛ والذي يعد – على الأقل – سمة خاصة به" (١).

وما من صعوبة تذكر في تفسير تلك التناقضات؛ إذ يتحرك الرسام على هدى من منطلق طبيعة فنه. والفن التصويري له مصادره وحدوده الخاصة، وهي بالطبع ليست مصادر أو حدود العرض المسرحي نفسها. حيث يكون الممثل خاضعًا لقانون الجاذبية؛ أما الرسام فيستطيع أن يعلق شخصياته على سحابة، ويستطيع أيضًا عرض مشاهد العنف والأجساد على خشبة المسرح، وكذا الخيول والأفعوانات النافقة؛ ولا يتحتم عليه التفكير بشأن كيفية إبعاد هذه الأشياء - في الوقت المناسب - عن العرض على خشبة المسرح. ومن ناحية أخرى، لا يستطيع الفنان ببساطة أن يسرد قصة في لوحة تتناول لحظة واحدة من الزمن، فيجب عليه أن يخاطب العين وحدها، لأنه عاجز عن مخاطبة الآذان. فعند ولادة الطفل هيراكليس Heracles، يعرف جميعنا أن الإله زيوس Zeus تمثل في هيئة أمفيتريون Amphitryon الزوج الغائب. وفي لوحة زيتية (انظر اللوحة رقم ٥) من رسوم الفلياكس (التي تصور عضو الخصوبة) يظهر زيوس على هيئته الربانية الحقيقية، ومعه هيرميس Hermes (رسول الآلهة) على هيئته الحقيقية أيضًا، وكان بوسعه رغم ذلك الوصول إلى ألكميني (باللاتينية : ألكومينا Alcumena ، دون استخدام قدرته بوصفه إلهًا، ولكن عن طريق استخدام سلم كان يحمله بنفسه، وهذا لا يعني أن الرسام يقوم بعرض مسرحية مختلفة؛ ولكن يعني أنه يعرض هذه القصة الشهيرة وهو ملتزم بقواعد فنه أو حدوده.

ولنا أخيرًا أن نولي وجوهنا شطر المسرحيات ذاتها، وترجع أقدم المخطوطات الباقية من أعمال ترنتيوس وبلاوتوس إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي. ورغم كون هذه المخطوطات ضاربة في القدم، كما نرى، يمكن القول إنها لم تحافظ على نقاء النص الأصلي دون تغيير. فمن الواضح أن أبيات برولوج مسرحية "كاسينا" Casina ليست من بنات أفكار بلاوتوس؛ إذ إن المقدمة تشير دون مواربة إلى معاودة عرض المسرحية بعد وفاته. كما أنه لا يحتمل أن يكون بلاوتوس مسئولاً عما حدث من تغيير

في المشاهد الأخيرة من مسرحية "المخادع" ، أو يكون ترنتيوس قد أدخل تعديلاً على المشاهد الأخيرة من مسرحية "فتاة أندروس" Andria، ومن الواضح حقًا في الحالتين كلتيهما أن البديل الثاني هو الأرجح ، وأن يدًا ثانية من عصر متأخر هي التي أضافت ما طرأ على تلك المشاهد من تعديل. وتشير بعض برولوجات مسرحيات بلاوتوس إلى المؤلف بضمير الغائب المفرد. وقد يبدو أن المسرحيات بشكل خاص كانت عرضة للتعديل في كل من البداية والنهاية ، نظرًا لوجود فجوات في المخطوطة الأصلية. ومن الواضح أن برولوج مسرحية "كاسينا" موجه إلى مشاهدين شاهدوا المسرحية عند معاودة عرضها؛ ومن المفترض أيضًا أن الدس أو التحريفات الأخرى قد خصصت - على الأرجح - عند إعادة العرض. ومن ثم، يتضح أن الإشارة التي وردت في برولوج مسرحية "التوأمان مينايخموس"، ونصها : « أقدم إليكم بلاوتوس بلساني ، لا في يدي » يُقصد بها تعريف المشاهدين أنهم بصدد مشاهدة مسرحية لكاتب درامي شهير ينتمي إلى جيل سابق.

لكن ماذا عن نص المسرحية ككل، بغض النظر عن البداية والنهاية ؟ لقد بذلت محاولات عديدة للوقوف على ما طرأ من دس أو تحريف، اعتمادًا على الأسلوب بالأساس: ومعنى هذا أن يعتبر النقاد أن فقرات معينة لا تنم عن مسحة بلاوتوس بحق. ومع ذلك، ما الذي نعرفه حقًا عن أسلوب بلاوتوس سوى ما نستنتجه من نصوص مسرحياته؟ بالطبع ما من فقرة يمكن اعتبارها – من منطلق الأسلوب – تنتمي إلى عصر ما بعد بلاوتوس. وقد يتمثل الأمر في أن مسرحيات المؤلف، بعد وفاته بوقت معين ، كانت موجودة فحسب بوصفها طبعات للتمثيل على خشبة المسرح، وكانت تحت رحمة المنتج الذي يتصادف أن تقع في يده أو يمتلكها. ولا شك أنه كان بإمكان ذلك المنتج إدخال تعديلات عليها، لكن يجب أن نفترض أنه لم يكن ليفعل ذلك دون سبب أو مبرر. فربما كان يغير مشهدًا كان يراه مفجعًا، أو كان يحوله

إلى موقف هزلي كوميدي. ولكن نظرًا لأن تلك الطرق باختصار كانت من خصائص بلاوتوس، التي يفترض أنه استخدمها في تغيير أصول نصوصه الإغريقية التي استقى منها أعماله المسرحية، فليس هناك احتمال أننا نستطيع الوقوف على ما أدخله منتج العمل من تعديل عليه فيما بعد. ومن ثم تتهاوى نظرية الـ retractatio ، أي «الاستدراك ». وهناك احتمال مسبق لا يخلو من وجاهة، مفاده أن منتجي العمل قد تركوا النص على حالته الأولى دون أن يمسوه. ولعل برولوج ترنتيوس - الذي كتبه استجابة لنقاده المعاصرين، لم تكن له حتمًا علاقة تذكر أو له علاقة على الإطلاق بالجمهور الذي كان يرتاد المسرح في عصور تالية؛ ومع ذلك وصلتنا البرولوجات مع المسرحيات التي تشير إليها. ويستعصى علينا أن نفترض أن المسرحيات القديمة لليفيوس أندرونيكوس Livius Andronicus كانت تعرض بشكل مألوف على خشبة المسرح بعد وفاته، لكنها ظلت باقية رغم ذلك حتى زمن شيشرون Cicero الذي قرأها (وصرح برأيه في أنها لا تستحق قراءة ثانية). ويبدو أن الغالبية العظمى من المسرحيات المبكرة قد كتُب لها البقاء. ومن حين لآخر كانت تدون ملاحظات عن معاودة عرض المسرحيات على صفحة العنوان، مشفوعة بتلخيصات قبل البرولوج؛ لكن ليس لدينا دليل على الحذف ، أو على أن قوام المسرحية ظل - فيما هو مرجح - محتفظًا بالشكل الذي وضعه المؤلف. وهناك - دون شك - قدر من الشكوك حول صحة نسب تأليف مسرحيات معينة إلى مؤلفين بعينهم؛ ووفقًا لما يراه فارو فقد نُسبت إلى بلاوتوس مسرحيات دونها مؤلفون آخرون ؛ بهدف تعزيز قيمتها ما في ذلك من شك .

وتتمثل السمة الأكثر وضوحًا في دراما عصر الجمهورية في طبيعتها الاشتقاقية؛ إذ أن كل الأعمال الكوميدية اللاتينية مؤسسة على أصول إغريقية فقدت الآن . وفضلاً عن ذلك فمن الواضح أن المسرحيات اللاتينية لا تعد ترجمات دقيقة، حيث

تولى المترجمون حذف ما كانوا يرونه غير مناسب منها، وإضافة ما اعتقدوا أنه يلقى اهتمامًا من جانب الجمهور. ومن الواضح بذاته أن أساليب التورية في المفردات اللاتينية والإشارات إلى العادات الرومانية والألقاب لم تكن منقولة عن الأصول الإغريقية. وليس بمقدورنا الذهاب إلى أبعد من ذلك. وعلى أية حال لا يهدف هذا الكتاب إلى إعادة صياغة الأصول المفقودة، بل يتناول المسرحيات اللاتينية على حالها، بوصفها دراما، وكذا بوصفها شاهدًا على المسرح الروماني. ويتفق الجميع على ضرورة محاولة قراءتها بوصفها مسرحيات ، وعلى ضرورة تصويرها على النحو الذي عُرضت به على خشبة المسرح الروماني. ولكن القراء المعاصرين قد اعتادوا على التآلف مع تقاليد مسرحية شديدة الاختلاف؛ ولذا نعرض في طيات دراستنا عن الدراما اللاتينية فرضيات، ربما لا ندركها نحن أنفسنا تمام الإدراك، بل يحتمل أيضًا أن تشوش على تصورنا وتشوه تقديرنا إلى أبعد حد. وهناك أشياء قليلة يختلف الباحثون عليها أكثر من اختلافهم على الاستنتاجات بشأن العمل المسرحي وممارساته، التي يستخلصونها من دراسة النصوص الدرامية.

ما هي إذن طريقة المعنى قدمًا في الموضوع، إذا ثبتت عدم مصداقية كل خيوط التفكير المنطقي؟ على الأقل نستطيع وصف ما هو معروف. فالمسرحيات موجودة في متناولنا، وتشكل كل منها – بغض النظر عن مصدرها – وحدة متسقة، كما أنها تدين بشكلها الراهن إلى عقلٍ واحد بعينه، فضلاً عن أن الأعمال الكوميدية على الأقل قد ألفت – فيما هو واضح – للعرض على خشبة المسرح. وهناك قدر معقول من الاتفاق على بعض المبادئ العامة التي يمكننا البدء بها، وتقدير ما إذا كان الدليل يؤيدها. ويمكن لطرائق التفكير أن تصحح بعضها البعض. ولا بد من تناول المعلومات الخاصة بسير الحياة بوصفها معلومات لا يعول عليها؛ لأن العبارات التي جاءت فيها قد وردت بعد فترة طويلة من الأحداث التي تشير إليها، ولذا وجب التشكك في

صحتها، ما لم يكن هناك سبب مقبول يدفعنا لافتراض أن الكاتب يقتبس من وثيقة ما؛ وبهذا يمكن تناول الاقتباسات المأخوذة عن النصوص القديمة على نحو عام باعتبارها حقيقة مؤكدة. وفيما يخص قضايا العروض المسرحية، تزداد قيمة الدليل على المسرحيات عن أي شيء آخر، ولكن ذلك مشروط بقدرتنا على تفسيره. وقبل أن نقول إن شيئًا ما مستحيل، لا بد أن نتدبر ما إذا كان هناك دليل قائم عليه في مراحل تطور عصور أخرى وأناس آخرين. وإذا اقتضي الأمر صياغة نظريات، فأيسرها هو الأفضل، على الأقل في البداية. وربما نجد في الغالب الأعم أن استنتاجاتنا سلبية. فلو أننا وجدنا أن كُتَّاب الدراما الرومان يستخدمون طرائق أو وسائل متنوعة، تكون أحيانًا بعيدة الاحتمال ، للتغلب على معضلة يمكن مجابهتها على أيامنا هذه من خلال استخدام إحدى الأدوات الفنية، فبوسعنا أن نستنتج أن هذه الأداة بعينها كانت غير معروفة لهؤلاء الكتَّاب. كما يجب علينا أن نحاول أن نبقي عقلنا حاضرًا ومتوثبًا ، وأن نكون على أهبة الاستعداد لاستبعاد استنتاجاتنا المبكرة، ومعاودة فحص فرضياتنا، وعلينا أيضًا أن نكون على استعداد للتعلم من بعضنا البعض ، متذكرين دومًا أنه لا أحد منا يمتلك ناصية الصواب على الدوام، أو أنه يكون على الخطأ في هذا الأمر دون غيره .

وعادة ما تتغير طرائق البحث، كما ينساق الباحثون بعيدًا جراء النظريات الأدبية والفنية بل حتى السياسة السائدة، ولكن تغير الطرائق والأنماط ليس بوسعه تغيير الحقيقة القائلة إن المسرحيات اللاتينية لا تعدو كونها مسرحيات، ولهذا لا بد من دراستها وفق شكلها الخاص.

الفصل الثاني

الأصول الإيطالية للدراما اللاتينية

أصبح المسرح – قرب نهاية عصر الجمهورية – سمة سائدة للحياة الاجتماعية الرومانية. ويخبرنا كتَّاب كُثر على شاكلة لوكريتوس "Lucretius" وفرجيليوس "Virgil"، وهوراتيوس "Horace"، وأوفيديوس "Ovid"، وليفيوس، وفاليريوس ماكسيموس "Valerius Maximus" عن الأصول المتواضعة للمسرح. وسأحاول في هذا الفصل عرض ما يمكن استخلاصه بشكل موثوق، من رواياتهم بشأن العروض الدرامية الرومانية وتاريخها المبكر، ولن أولي اهتمامًا الآن بالتأثيرات الإغريقية.

وعليّ أن أحاول بداية تفنيد الرؤية المجحفة للرومان، التي تنكر عليهم أي تميز أو موهبة درامية. فقد كان الرومان يتمتعون بذائقة فريدة للعروض المسرحية والدراما والميميات. ويمكن أن نلحظ هذا في ممارساتهم القانونية. مثل بدايات فن البانتوميم، الذي فرض استخدامه في قضية بخصوص الادعاء بملكية إحدى الضياع. ويصف شيشرون كيف يعلن الطرفان المتنازعان فحوى الأدلة المحددة، ويزعمان ملكية الضيعة موضع النزاع، ثم يمثلان مرة أخرى أمام القاضي، الأمر الذي يذكرنا بالمسرح دون شك. وتعرض لنا الديانة الرومانية طقوسًا على شاكلة الاحتفال بعيد الأرجي "Argei" الموافق يوم ١٥ مايو، وكانت الأرجي عبارة عن "عدد من العرائس أو الدُّمى أو باقات من نبات السَّمار – وهو نبات ذو أوراق أسطوانية طويلة – على شكل رجال وضعت الأغلال في أيديهم وأقدامهم، يحملهم كبار الكهنة والقضاة إلى جسر سوبليكيوس Pons Sublicius ؛ لتلقي بهم عذراوات الإلهة "فستا" في النهر". ويرى

واردي فاولر "Warde Fowler" في هذا طقسًا ذا طبيعة درامية[1]. وفي الحوار ولاسيما فيما عرف عنهم من حضور البديهة التي تكسوها روح السخرية والهجاء، يتماس الرومان في ذلك مع الأيرلنديين، أصحاب الإسهام المتميز في الكوميديا والهجاء. وكان للحوار اللاتيني الذي يتراوح بشكله المعروف بين تبادل المزاح والبذاءة الفجة ، عناصر مسرحية؛ إذ كان الرومان يتمتعون بروح مرحة لا سبيل إلى إنكارها. فلقد درج القول إنهم أول شعب مارس الرقص طلبًا للمتعة[2]. وربما نقف على دليل دامغ على هذا في مقولة شيشرون: «لا يرقص المرء إلا حين تلعب الخمر برأسه»، وهو قول يلخص السلوكيات الرومانية . أما الرومان الذين قدموا لنا تجسيدًا للنبل والمثالية، بوصفهم صورة لمجتمعهم، فربما يبدون رغم كل هذا وكأنهم يلعبون دورًا على خشبة المسرح. وربما يُصور المواطنون الرومان الأصليون، وهم يمارسون طقوسهم في احتفال آنًا بيرينا "Anna Perenna" في الخامس عشر من شهر مارس. إذ كانوا يخرجون أفواجًا إلى سهل مارس Campus Martius ، القريب من نهر التيبر "The Tiber"، ويجلسون على العشب أزواجًا أو يقيمون الخيام أو الأكواخ البسيطة. وكلهم ينفقون اليوم بطوله في الشراب والرقص والغناء وممارسة الحب. ويقول أوفيديوس: كانوا يغنون كل ما التقطته ذاكرتهم من المسرح، ويلوحون بأيديهم ضبطًا لإيقاع الأغنية، وكانوا يقلبون الوعاء ويرقصون حوله، وكانت المحظيات المتمرسات يفردن شعورهن ويرقصن».

وقد عثر الإغريق على ضالتهم المنشودة فيما يتعلق بأصول الدراما في الرقص، وكان الرقص بالنسبة إليهم يشمل كل أنواع الحركات الإيقاعية المهمة، وللشعور بالإيقاع جذور عميقة في طبيعتنا. ذلك أن الحركة الجميلة الرشيقة تدخل السرور على نفس مؤديها ومن يشاهدها، لا سيما إذا كانت تصاحبها الموسيقى والأغنية. وفي الرقص يعبِّر الإنسان البدائي عن كل أنواع العواطف، وفيه أيضًا ينصاع لفطرته في

المحاكاة. ويعد الرقص ممارسة مجتمعية عند الشعوب البدائية. ومن حين لآخر كانت تواجه القبيلة ضرورة اتقاء خطر الأعداء، والمرض، والجوع، وندرة الصيد، والماشية ، والمحاصيل الزراعية، والأطفال. ومن هنا ظهرت رقصة الحرب، ورقصات الاحتفال بالزواج أو ميلاد طفل، وكانت رقصات السحر مخصصة لتشجيع عمليات الصيد، والزراعة، وطرد أشباح المرض، وتهدئة أشباح الموتى.

وكان جمع المحصول هو الحدث الأهم والأكثر بهجة للمجتمع الزراعي خلال العام، حيثُ يتسنى للفلاح أن ينسى همومه ويشارك أصدقاءه في مرح صاخب لا ضابط له ، قد يتخذ مسحة الانغماس في الشهوات والملذات. فالرقصة الرئيسة عند شعب الهوس "Hos" في البنغال تكون في شهر يناير، عندما تمتلئ مخازن الغلال. وفي خلال هذا النوع من الرقص – كما هو الحال في أعياد الساتورناليا "Saturnalia" الرومانية – تزول الفوارق بين السادة والعبيد، ويكثر فيها شرب الجعة، ويُطلق العنان للغة والسلوكيات، وتتحرر من أصول اللياقة والاحتشام المتعارف عليها[٣].

وينطبق الحال نفسه على الصخب المصاحب لجمع المحصول عند الرومان في الأشعار الفسكينية "Fescennine" التي تزخر بالمرح والفكاهة. ويخبرنا هوراتيوس أنه كان يجد متعة مع صديقه ماكيناس Maecenas في تبادل السباب والألفاظ البذيئة التي تدور بين البهاليل (أحدهما كان من كامبانيا)[٤] . ويكتب أيضًا ماركوس أورليوس أنطونينوس، الذي آل إليه عرش الإمبراطورية الرومانية، أنه بعد يوم عمل شاق مع العمال في الحقول، كان يستبد به الإرهاق لدرجة تفقده القدرة على الدرس، فيجلس في المطبخ، ليجد متعته في سماع الممازحات المبتذلة التي تدور بين من يعملون لديه. وفي الأشعار الفسكينية "Fescennini Versus" ، التي هي عبارة عن حوار هزلي متبادل بين البهاليل أو المهرجين في موسم الحصاد، عثر الرومان على البذرة التي نبتت منها الدراما عندهم.

ويقدم لنا فرجيليوس (Georg. ii. 380 ff.) وصفًا للتلف الذي تلحقه الماعز بالكروم، ولهذا السبب كان الأثينيون يقدمونها قربانًا للإله ديونيسوس "Dionysus"، في اليوم الذي كانت تقام فيه العروض الدرامية، وفي خضم هذه البهجة الغامرة، كان يتم تكريم الشعراء. ويضيف فرجيليوس قائلاً: إن اللاتين كانوا يقيمون أيضًا على أيامه احتفالات النبيذ، وكان يُسرون عن أنفسهم بارتجال الشعر والإفراط في المرح؛ إذ كانوا يغطون وجوههم بأقنعة تنكرية ذات منظر بشع، مصنوعة من لحاء الشجر، وتكريمًا لباكخوس "Bacchus"، كانوا يعلقون على الشجر أشكالاً صغيرة تتأرجح مع الرياح (oscilla). وآنذاك كانت الكرمات تنضج وتطرح ثمار العنب، وتحل على الوديان والغابات الكثيفة البركة بسبب الصورة المقدسة للإله. وعلى نحو مماثل يصف الشاعر تيبولوس "Tibullus" (II.i. 50-6) كيف أن الفلاح عندما يستريح من عناء العمل، كان يتغنى بكلمات ريفية فجة منظومة شعرًا، وبعد تناول الطعام كان يعزف نغمات على المزمار، حتى إنه كان يتمنى أن يكرر هذا العزف أمام تماثيل الآلهة المكللة بالزهور. وكان وجهه مُغطًّى بغطاء أحمر، وبعدها ينبري لقيادة رقصة تفتقر إلى الرشاقة. ويذكر هوراتيوس (EP. II. i. 139 ff.)، أن الفلاحين في الزمن القديم كانوا ينالون قسطًا من الراحة بعد أن يفرغوا من جمع المحصول، ويقدمون خنزيرًا قربانًا لإلهة الأرض، ويقدمون اللبن إلى الإله سيلفانوس "Silvanus"، والخمر والزهور إلى الروح الحارسة "Genius" التي تحفظ المنزل. ويقول إن الأشعار الفسكينية قد ابتكرت في هذه المناسبة، وكانت تتكون من بذاءات فجة خشنة منظومة في أبيات متعاقبة. وقد أصبح هذا حدثًا سنويًا، ولم يكن فاحشاً في البداية، لكنه أصبح فيما بعد هجومًا على أفراد العائلات النبيلة وقذفًا ضدها، ولهذا صدر قانون فرض على الممثلين مراعاة حدود اللياقة.

ويبقى السؤال، ما الأشعار الفسكينية المتعاقبة؟ يخبرنا فيستوس "Festus" (p. 85 M) أن هذه الأشعار كانت تنشد في حفلات الزفاف، وأنها استمدت هذا

الاسم من مدينة فسكينيا "Fescennia" أو فسكينيوم "Fescennium" في إتروريا "Etruria"، أو من كلمة "Fascinum" "السحر الأسود"، التي يعتقد أنهم كانوا ينبرون لدرء خطره.

ويذكرنا ارتباط الأشعار الفسكينية باسم مكان ما ، بارتباط القصة الأتيلية "Fabula Attelana" بمدينة أتيلا "Atella" في كامبانيا، وكذا ارتباط كلمة كايريمونيوم "Caerimonium"بمدينة كاييري الإتروسكية. ورغم ذلك تقع كل هذه الاشتقاقات تحت طائلة الشك. ويبدو الاشتقاق الآخر من كلمة فاسكينوم، التي تعني "السحر الأسود" ، أكثر إثارة وقبولاً. ونلحظ عند بلاوتوس التعبير "Praefiscini" (= يحفظ العلامة). وربما تكون كلمة "Fascinum" ذاتها مرتبطة بالفعل "fari" (= يتحدث)، ويقصد به (التحدث) عن التعاويذ السحرية، ولم يكن القصد من اللجوء إلى أي طريقة من طرائق درء العين الشريرة، هو وضع شيء هزلي أو بذيء في مقابلها. ويخبرنا بورفيريون "Porphyrion" (Horace, Epod. Viii. 18) أن كلمة "fascinum" تستخدم بمعنى «العضو الذكري»؛ لأنه من أجل درء خطر الأثر الشرير (praefascinandis rebus) ، كان هذا التصوير الفاحش (haec membri deformitas) يستخدم. ويقول فارو (L.L. VII xcvii) إن العادة قد جرت على أن يعلق في رقبة الطفل شيء بذيء فاحش لدرء خطر الشرور عنه (ne quid obsit)؛ ويخبرنا بلينيوس الأكبر "Pliny" (H.N. XXVIII. xxxix) أن هذا الشيء كان يعلق أيضًا تحت المركبات الحربية الفائزة للوقاية من الغيرة أو الحسد (medicus invidiae).

وبشكل عام يفترض أن "العضو الذكري" يرتبط بسحر الخصوبة، وأن استخدامه في الكوميديا يظهر أن الكوميديا استمدت أصولها من سحر الخصوبة. ومن المؤكد أن الأغاني الفسكينية كانت مرتبطة بالفعل بحفلات الزفاف(*)، وهي المقابل العكسي لطقوس الخصوبة. كما كانت مرتبطة أيضًا بمواسم الحصاد واحتفالات

الكروم (العنب)، كما سبق أن رأينا، ويخبرنا القديس أوغسطين "Augustine" [1] أنه في لاتيوم "Latium" ، وخاصة في منطقة لافنيوم "Lavinium" ، في يوم الاحتفال بالإله ليبر "Liber" ، كان رمز ضخم من الفاسكينوم (= السحر الأسود) يحمل في الموكب ، وكان يتوج في ورع على يد سيدة عقيلة؛ حتى يرضى الإله عنهم في مقابل ذلك ، ويجعل محصول العنب وفيرًا سخيًا. لكن الطقوس السحرية الخاصة بالخصوبة تبدو أقل ارتباطًا بالفوز، الذي كانت تنشد فيه الأغاني الماجنة المبتذلة؛ وكان العضو الذكري يربط أسفل مركبة القائد العام الحربية. ويخبرنا بلينيوس الأكبر [المرجع نفسه] أن العضو الذكري كان أحد الأدوات المقدسة التي تتولاها بالرعاية عذارى الإلهة (فستا)، وتبدو هؤلاء العذراوات، اللائي أقسمن على الالتزام بالطهارة والعفة، كاهنات ارتبطن خطأ بعبادة الخصوبة. لماذا إذن — مرة أخرى — يرتدي الطفل رمز الخصوبة ؟ هناك تفسير آخر ينطبق على كل الشعائر الاحتفالية التي تنشد فيها الأشعار الماجنة البذيئة أو تعرض فيها الأشياء الفاحشة، ويتمثل هنا التفسير في أن هذه كانت مناسبات احتفالية تقام بدافع من الخوف من التعاويذ السحرية الشريرة [2]؛ ويسود فيها المرح ابتهاجًا بوفرة المحصول، واللحظة الأسمى للزواج، والتمجيد الخارق للفوز في المعارك، والطفولة العاجزة التي لا حول لها ولا قوة .

ويتضح لنا – بما لا يدع مزيدًا لمستزيد – مدى التناقض القائم بين الطقوس الرزينة الجادة والصخب الماجن الفاحش، ولكن يبدو أن الإيطاليين لم يكن في ذهنهم هذا الحد الفاصل. والحق إن هذين الطرفين من الإفراط والتفريط كانا يسيران جنبًا إلى جنب بشكل طبيعي. إذ كان يتحتم على العريس وعروسه – اللذين يقفان على عتبة حياة جديدة من الواجبات السامية، في رحاب هذه القداسة التي يضفيها الدين – سماع هذه المزح الفجة إلى أقصى حد ، والتفاعل معها تمشياً مع العادات القديمة. وكان بوسع القائد المنتصر، الذي يمتطي صهوة جواده في روما في موكب مهيب بالفوز، أن يستمع إلى أغاني جنوده، الزاخرة بلغة المعسكر (الهابطة) ، وهي تشير إلى مواطن

عجزه الجسدية وإلى زلاته الأخلاقية. هذا وقد تُعدّ بداية الموكب الجنائزي ، بل حتى جنازة الإمبراطور الميت أو المؤله ، مناسبة يظهر فيها أحد الممثلين على صورة المتوفى ، ويقلد حركاته المميزة.

وربما يرجع هذا الفحش في الدراما في أصله إلى الطقوس الاحتفالية التي كانت تقوم عليها حياة القبيلة ذاتها ، بيد أن استمرارها في عصور أكثر تطورًا وتعقيدًا مثل عصرنا هذا، ربما ترجع - بعض الشيء - إلى قدرته على إثارة الضحك.

وكانت الأشعار الفسكينية موزونة بشكل أو بآخر، ويتغنى بها في شكل أنشودة ما. ولكن ما المعنى الذي يجب أن نعزوه لهذه المفردات ، سنهلة النطق، رغم غموض معانيها إلى حد كبير ؟

كان للغات الهندوأوربية القديمة الثلاث : اليونانية واللاتينية والسانسكريتية، سمات مشتركة، يندر وجودها في عالمنا اليوم – لا سيما في الكم. وحتى في الحديث العادي، كان هناك اختلاف بين الحروف المتحركة الطويلة والقصيرة، ولذا يبدو أن نظم الشعر كان كميا في مجمله، مع عدم وضع النبرات المصاحبة لنطق الكلمات في الحسبان ، وكانت هذه النبرات نوعا ما من النغمة أو طبقة الصوت، وليست نوعا من رفع الصوت أو التشديد. وتختلف اللاتينية عن كل من اليونانية و السانسكريتية في الوحدة التي تعطيها للكلمة الواحدة، إذ يبدو أن المقطع الأول من كل كلمة – منذ القدم – يحظى بأهمية خاصة. ومن ثم، نجد الجناس الاستهلالي شائعًا في اللاتينية القديمة، رغم ندرة وجوده في اليونانية. أما مسار النطق في النثر في اللاتينية القديمة، فكان شديد الاختلاف عن مثيله في النثر اليوناني.

وقد أتاح الكم ، والنبرة الموسيقية ، وأهمية المقطع الأول ، والجناس الاستهلالي، وتوازي العبارات، للغة اللاتينية القديمة (حرية) الحركة التي - إن لم

تكن في الشعر - فإنها كانت لا تختلف كثيرًا عن الشعر من أي نوع آخر. فكلمة "carmen" التي تترجم بمعنى "أغنية أو أنشودة"، قد تنطوي على المعاني الآتية:

١- القول أو الحكمة.

٢- قصيدة.

٣- أغنية.

كما أنها يمكن أن تستخدم في التعبير السحري المستخدم في المديح أو الهجاء، أو في صيغ القسم وأخذ العهد، أو في القانون، وعقد المعاهدات أو إعلان الحرب. ويقتبس فارو صيغة لعلاج التواء كاحل القدم (R.R.I.ii.27) :

"ego tui memini,
medere meis pedibus;
terra pestem teneto,
salus hic maneto
in meis pedibus".

"أنا الذي أتذكرك،
فاشف قدمي؛
أيتها الأرض، اكبحي جماح الوباء !
ويا أيتها الصحة، امكثي هنا
في قدميّ."

ولقد رأينا بالفعل أن الكتاب الرومان كانوا يصفون الشعر القديم بأنه متعاقب أو تبادلي. حيث نرى أن بيت الشعر ينظم في شطرين بينهما فاصل في المنتصف . ونرى

هوراتيوس، بعد وصفه للدور الذي لعبته الأشعار الفسكينية ، يتحدث عن التغيرات التي أدخلتها التأثيرات الإغريقية ، والتي يمثل أحدها في التخلص من ظلال البحر (الساتورني) التي ظلت قائمة رغم فجاجتها، لفترة طويلة، حتى زمن هوراتيوس نفسه.

ويبدو أننا نخلص من هذا إلى أن البحر الساتورني كان – على أية حال – بحرًا شعريًا مستخدمًا في الأشعار الفسكينية . وفي البحر الساتورني، كانت هناك مجموعة من حوالي سبعة مقاطع، تتبعها مجموعة أخرى من ستة مقاطع، تكونان معًا بيتًا واحدًا. وتمثل الوقفة بين شطري البيت إحدى السمات الثابتة المستقرة فيه. ويبدو أن عدد الكلمات كان أيضًا من الضرورات المهمة؛ حيث كان الشطر الأول يتكون في الغالب الأعم من ثلاث كلمات، ويتكون الشطر الثاني من كلمتين. وعادة ما ينتهي الشطران بكلمة مكونة من ثلاثة مقاطع، بحيث يكون المقطع الواقع قبل الأخير طويلاً، أما المقطع الثاني في الشطر الثاني فيكون عادة قصيرًا. ونسوق هذا المثال للتدليل على ذلك:

Naevio poetae	dabunt malum Metelli
(= سينزل آل ميتيلوس العقاب	بالشاعر نايفيوس)

وهناك تغيرات أخرى مثل:

filia regina	(2) sancta puer Saturni
libabant anclabatur	(3) carnis vinumque quod
praedicat castus	(4) res diuas edicit

وكان الرقص الريفي الخشن الذي أشار إليه الشاعر تيبولوس يعرف باسم التريبوديوم "Tripudium". وللمرء أن يتخيل البحر الساتورني الذي كان يلقى مع كل ثلاث نقرات أو دقات (إيقاعية) في كل شطر، موضحًا المواضع التي تطؤها قدم

الراقص ، أو الإشارة باليد أو العصا من القائد الموجه. ولكن يجب ألا يسوقنا هـذا إلى افتراض أن هذا النقر كان مصحوبا بارتفاع في نبرة الصوت، وأن هـذه النـبرة - عـلى نحو أقل من ذلك - استطاعت تغيير المقطع الضعيف إلى مقطـع قـوي؛ إذا لا نعـرف على أي مقطع يقع هذا النقر.

وثمة مناسبة أخرى للتغيرات الفسكينية ، ألا وهي مواكب الاحتفال بالفوز في المعارك. وفي متناولنا بعض الأشعار التي كان يتغنى بها جنود قيصر:

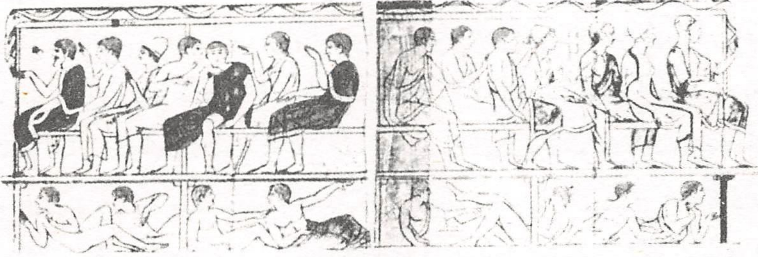
urbani, servate uxores moechum cluom adducimus

ويسهل تعريف هذا البحر وفقا للمصطلحات اليونانية على أنـه تروخـي (˘ ¯) ربـاعي النهايـة (trochaic tetrameter catalectic) وهـذا يعنـى أن الـشطر الأول يتكون من أربـع تفعـيلات تروخيـة (˘ ¯) ، بيـنما يتكـون الـشطر الثـاني مـن ثـلاث تفعيلات تروخية ، وفاصل مكون من خمسة عشر مقطعًا للبيت. وهو بحر كمي ، لابد أن تكون المقاطع الفردية فيه طويلة ، على أن يكون المقطـع الرابـع عـشر قـصيرًا. أمـا المقاطع الأخرى الزوجية فقد تكون قصيرة أو طويلة، وهذا البحر له تاريخ طويل.

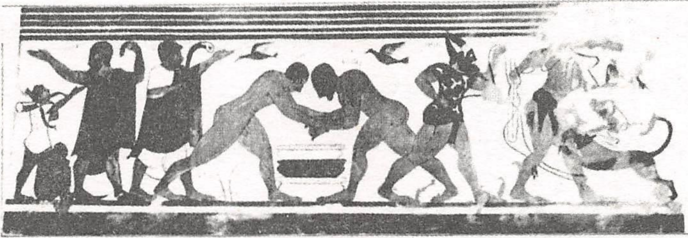
ويكتب ليفيوس (vii.2) قائلاً: "في هذا العام والأعوام التالية – مشيرا إلى عام ٣٦٤ – ٣٦٣ق.م، كان هناك طاعون منتـشر. وقـد بُـذلت عبثًـا وبـلا طائـل جهـود للتغلب على حدة هذا الوباء، سواء بواسطة طرق العلاج البشرية أو بالتضرع للآلهـة، فظهرت العروض المسرحية، وكانت تُعد بدعة جديدة لهذا الشعب المحب للحروب، وهو شعب لم يعرف فن الفرجة حتى ذلك الحين سوى في الـسيرك. في البدايـة كانـت هذه العروض على نطاق ضيق ، مثلها في ذلك مثـل جميـع البـدايات ، وتـم اسـتدعاء الراقصين من إترووريا ، فمارسوا الرقص بالطريقـة الإتروسـكية الرشـيقة عـلى ألحـان عازف المزمار، دون أي أغان أو أي إيماءات لمحاكاة الأغاني. ودرج صـغار المـواطنين على محاكاتهم، وفي الوقت نفسه، كانوا يتبادلون فيما بيـنهم نكاتًـا وممازحـات منظومـة نظمًا ارتجاليًا، كانت مصحوبة بإيماءات، لتتماشى مع كلماتهـم. وحقـق هـذا التجديـد

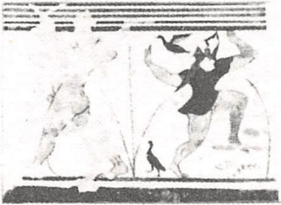
نجاحًا ورواجًا وتطورًا جراء قوة تأثير التكرار. وصار يطلق على الفنانين المحليين مسمى histriones و ister، أي اللاعبين (الممثلين)، وهي كلمة إتروسكية مرادفة لكلمة ludio (اللاعب) اللاتينية. وما لبثوا بعد ذلك أن ضاقوا ذرعًا بالطريقة القديمة التي كانت تقضي بتبادل الإجابة بسرعة بديهة شعرًا ، على غرار الشعر الفسكيني المعروف بتلقائيته وخشونته وارتجاله؛ وأصبحوا يؤدون آنذاك مزيجًا فنيًا زاخرًا ببحور الشعر المتنوعة، وبموسيقى ألفت لتلائم عازف المزمار والحدث الدائر. وبعد عدة سنوات، جاءت الخطوة الجريئة على يد ليفيوس (أندرونيكوس) الذي هجر ذلك المزيج الفني، وكتب مسرحية ذات حبكة درامية، ومارس التمثيل في أعماله، كعادة كتاب المسرح في ذلك الوقت. ويقال إنه عندما بح صوته جراء تكرار أداء الأغاني، حصل على موافقة تقضي بالاستعانة بغلام صغير ينشد أمام عازف المزمار ، وبذلك كان بوسعه محاكاة الأغنية بكل ما أوتي من قوة، لأنه كان في حل من استخدام صوته. وكانت هذه هي أصل عادة محاكاة الممثلين للأغاني، دون استخدام صوتهم سوى في الأجزاء الحوارية . وبعد أن حل هذا العرف الجديد الذي يحكم المسرحيات محل المرح والهزل الذي لامنا بطله، تحولت هذه (اللعبة) بالتدريج إلى (حرفة) ، وترك الشبان من المواطنين للممثلين مهمة أداء المسرحيات تمثيلاً، وارتدوا إلى عادتهم السالفة في تبادل المازحات المنظومة شعرًا، وأصبحت عروضهم تعرف فيما بعد باسم (العروض اللاحقة)، أي العروض الهزلية التي تقدم بعد المسرحية الرئيسية، وتحولت إلى مسرحيات، خاصة في المسرحيات الأتيلية. ولقد استمرت هذه الروايات الهزلية من تراث الأوسكيين "Osci"، وظلت تحت رقابة الشبان من المواطنين، ولم يقر بها الممثلون أو يعبثون بها. ومن ثم لم يعد للقانون الذي يقضي بأن يحتفظ ممثلو القصص الأتيلية بعضوية قبائلهم، على أن يؤدوا الخدمة العسكرية، علاقة بحرفة التمثيل. وفي وصفي للبدايات البسيطة لأشياء أخرى، أعتقد أنه يجب عليَّ تناول أصول الفن المسرحي؛ حتى أوضح من أي أصل مأمون من هذه الأصول نتجت هذه الصرعة السائدة في أيامنا هذه ، فهي صرعة تخطت موارد الممالك الثرية.

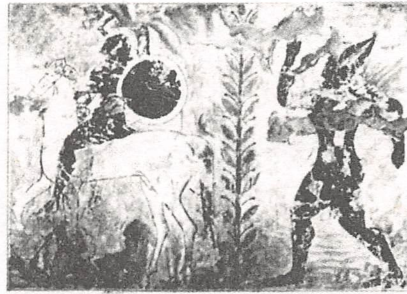




المشاهدون والمؤدون في الألعاب الإتروسكية.
أ- جزء من مقبرة كيوزي .
ب- جزء من إفريز صغير على مقبرة بيجي .







جـ- مشاهد من الألعاب الإتروسكية .

ولقد تردد صدى هذه الفقرة الشهيرة عند فاليريوس ماكسيموس (II.IV.4). ورغم كل عقبات التفسير ومصاعبه، فهي فقرة تعد مفرطة التفاصيل بصورة لا سبيل إلى إغفالها. ورغم ذلك يوضح ليفيوس نفسه أنه كان يكتب لأغراض أخلاقية، أي ليوضح أنه من خلال بدايات محدودة حذرة، وصل الفن الدرامي إلى ذروة رواجه الذي حظي به على أيامه. وبناء على ذلك فإنه يؤكد عنصر المحلية والهواية، ويقلل ما أمكنه ذلك من عامل الاحتراف أو التأثر الوافد من الخارج . ومع ذلك فتفسيره ينطوي على وجود ممثلين محترفين في بدايات ازدهار روما ، كانوا يؤدون هذه المسرحيات ؛ وإلا فمن إذن كان بوسعه أن يقوم بهذه المهمة؟ وينصب تأكيد الاهتمام على الأصول الدينية لهذا التطور بأسره. ولكن الأشد إثارة للدهشة في كل ذلك، أن (مؤرخنا) لا يذكر أن ليفيوس (أندرونيكوس) كان إغريقيًا وأن المسرحيات التي كتبها كانت ترجمة عن أصول إغريقية.

وليست هناك - على أية حال - شكوك حول الأشعار الفسكينية، أو القصص الأتيلية، أو أنشطة الراقصين الإتروسكيين في روما، أو أهمية عازفي الناي المحترفين. أما ما هو موضع جدل شديد، فيتمثل في الدور الذي يعزى إلى الشبان من المواطنين. ولا يزال هناك جدل أشد حول الإشارة إلى فن (الساتورا)، وهي كلمة ترجمناها بالمزج (الخليط) الفني medley.

والآن ماذا تعني كلمة (ساتورا) ؟

يقول ديموديس "Diomedes" ، وهو فقيه في علوم اللغة (Keil, 1-485)في عصرنا الحاضر يطلق اسم (الهجاء) "Satire" على القصيدة الزاخرة القدح ، التي تخصص - مثلها في ذلك مثل الكوميديا القديمة - لصب الهجوم على الرذائل والمثالب؛ وقد كتب هوراتيوس ولوكيليوس "Lucilius' وبرسيوس قصائد من هذا النوع. وفي العصور السابقة كان مسمى "Satire" يطلق على قصيدة مؤلفة من فقرات

لأنـواع مختلفـة (carmen quod ex uariis poematibus constabat) عـلى غـرار القصائد التـي نظمهـا كـل مـن بـاكوفيوس وإنيـوس Ennius. أمـا كلمـة "سـاتورا Satura" فمشتقة من كلمة "Satyrs" (الساتيريين = أتبـاع ديونيـسوس) ، نظـرًا لأن هذه القصيدة تنطوي على المازحـات والتـصرفات البذيئـة، المماثلـة للألفـاظ المبتذلـة وممارسات الساتيريين Satyrs. وهناك رأي آخر يقول إنها مشتقة من كلمـة " Satura Lanx" ، التي تعني الطبق المملوء بباكورة الفاكهة من كل الأنواع. وقد اعتاد الرومان منذ القدم تقديم هذا الطبق قربانًا للآلهة؛ وحملت الساتورا Satura هذا الاسم ، لأنهـا كانت مليئـة عـن آخرهـا (بالعنـاصر الفنيـة المتنوعـة) [a copia ac saturitate rei satura vocabatur] ، ويشير فرجيليـوس إلى هـذا النـوع مـن الأطبـاق في قـصيدته "الزراعيات Georgics"، حين يقول:

lancibus et pandis fumantia reddimus exta ; (ii. 194)

lancesque et liba feremus. (ii. 394)

وثمة قول آخر يرى أنها جاءت من مسمى الطبق الذي يحوي مزيجًا مـن أنـواع مختلفة من الطعام، كان يطلق عليه اسم "Satura" ، وفقا لرأي "فـارو". كـما نقـرأ في كتابه الثاني «دراسات عن بلاوتوس» قوله: "الساتورا هي خليط من العنب المجفف ، وحساء الشعير، ونبات التنوب ذي الشكل المخروطي الصالح للأكـل، وهـو خلـيط مشبع بالخمر والعسل ". وأخيرًا هناك من يرجعون أصل الكلمة إلى القانون المخـتلط (a lege satura) ، الذي تقدم فيه أشياء مختلفة دفعة واحدة للناس، مثلما تضم قصائد مختلفة في ساتورا واحدة "satura". ويذكر لوكيليوس هذه القوانين المختلطـة في أول ساتيرا له ، إذ يقول:

per saturam aedilem factum qui legibus solvat;

deinde quasi per saturam sententiis exquisitis in deditionem accipitur. (Sallust, Iugurtha, xxix).

ويقول إيفانثيوس Evanthius (de fabula, ii, 5) " و من هـذا (أي القـانون الذي يحكم الشعر الفسكيني) نشأ نوع آخر من المقطوعـات، هـو المسرحية الخليط Satura، وقد أخذت هذا الاسم من الساتيريين Satyrs، وهـم أربـاب - كـما يعـرف الكافة - يتميزون على الدوام بصخب لا رابط له، ومن الخطأ أن نبحث عـن اشـتقاق آخر. وهذه الساتورا، رغم هجومها على رذائل المواطنين من خلال ممازحات لاذعـة، ذات لهجة فجة خشنة مبتذلة، لا تتعرض لذكر أسـماء الأشـخاص. وقـد سـبب هـذا النوع من الكوميديا إزعاجا للشعراء، وكـذا للمـواطنين مـن ذوي الـسلطة والنفـوذ الذين ارتابوا في أن هذا النقد اللاذع يتعلق بسلوكياتهم ويسخر منهـا بطريقـة قاسـية. وكان لوكيليوس أول من حوّل هذا النمط من المقطوعات إلى قصيدة، أي أنه صـاغها شعرًا في أجزاء عديدة".

ويكتب باولوس Paulus، ملخصًا كلام فيستوس Festus، ما يلي: "الـساتورا هي طبق يتكون من مقادير ومكونات مختلفة، ومن قانون يتشكل عن طريق دمج عدة قوانين، ونوع من القصائد يضم موضوعات عديدة".

ويـرى بـالمر L.R. Palmer (The Latin Language, p. 48) - وهـو فقيـه لغـوي معـاصر - أن الـساتورا "Satura" مـشتقة مـن كلمـة إتروسـكية بمعنى (يتحدث).

وأجد من الصعوبة بمكان تصديق أن لهذه المفردة اللاتينية علاقـة بالـساتيريين "Satyrs" الإغريق، رغم أن التشابه قد يوحي لـبعض البـاحثين بوجـود علاقـة مـا. ويبدو الاشتقاق اللاتيني الأقرب إلى الصواب: فالكلمة تعني (خليط أو مزيج). وقد يكون خليطًا من موضوعات مختلفة أو بحور شعر مختلفة (بما في ذلـك النثـر)، أو مـن

أشعار تصاحبها الموسيقى والرقص. وللمرء أن يتخيل نوعًا من عروض مسرح المنوعات، ازدهر في روما تقريبًا إبان فترة الحروب السمنية "Samnite'". ولكن علينا أن نواجه حقيقة أن ليس هناك كاتب، باستثناء إيفانثيوس، يتحدث عن نوع من الدراما يسمى ساتورا. فهو يسميها قصصًا خليطًا Genus Fabulae، أو جنسًا كوميديًا Genus Comoediae، يماثل الكوميديا القديمة. وتعتبر لغة ليفيوس، بالكاد، دليلاً على وجود شكل محدد من الدراما يسمى "ساتورا". ومن خلال الكلمات التالية :

"impletas modis, saturas descripto iam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant."

نحس أن علينا أن نجعل كلمة satura مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمعنى «مسرحية زاخرة بالمكونات». فمن الواضح أنه كان للساتورا نص ثابت، وأن «حشو» هذا النص «بمكونات» (مختلفة) هو الذي جعل منه خليطًا أو مزيجًا.

لكن ليس من الواضح على الإطلاق أن ليفيوس كان يضع في ذهنه مقطوعة ذات صبغة درامية، أو أنه كان يتحدث عن نمط كان موجودًا بالفعل. وهو نوع أقل من أن يحمل مسمى ساتورا. وعن هذه العبارة - كما هو الحال بالنسبة للفقرة ككل - هناك مسحة مصطنعة.

ويحاول ليفيوس في حقيقة الأمر أن يثبت فرضية ما؛ حيث نجد أن هدفه المعلن من الاستطراد خارج موضوع المسرح الذي يقابل بالاستخفاف، هو أن يظهر مدى تواضع الأصول التي تطور منها المسرح وسذاجتها، الذي أصبح في زمانه مصدر إزعاج عام . وكان ليفيوس يزدري المسرح، مثله في ذلك مثل معظم المثقفين الرومان. إذ أصبح المسرح في زمانه يزخر بشكل شامل تقريبًا بأنواع الهزليات الهابطة وفن البانتوميم الذي تشوبه الإباحية والإغواء، ويقوم بالأداء فيه فنانون لا يتمتعون بسمعة

أخلاقية أو بحقوق قانونية؛ فهو يقول مؤكدًا: "إن الممثلين الوحيدين الذين كانوا يتمتعون بمنزلة المواطن على أيامي، هم ممثلو الهزليات الأتيلية التقليدية. وتتمثل رؤية ليفيوس في مجملها عن التاريخ الروماني في أنه يمثل انحطاطًا أخلاقيًا؛ وأن المسرح هو المثال الصارخ على هذا الانحطاط. ومن ثم فهو يؤكد الأصول الدينية لهذا التطور، ويولي اهتمامًا كذلك بصبغة الهواية غير الاحترافية للممثلين المحليين (الشبان iuvenes)، وفيما يتعلق بالعلاقة بين الهواة والمحترفين من الممثلين histriones، نجد أن ليفيوس غامض مستغلق لدرجة توحي بالتشكك في حقيقة هذا التطور. فلقد كان إدخال ليفيوس أندرونيكوس للمسرحيات الإغريقية المترجمة هو الذي أرغم الهواة – وفقًا لرأي ليفيوس – على قصر الأنشطة المسرحية على عروض الهزليات الأتيلية.

وليس بوسعنا فهم طبيعة العروض اللاحقة كما وصفها ليفيوس. فكلمة "exodium" تعني (النهاية) أو (الخروج) "exitus" أو عرضًا يقدم في النهاية؛ ومن ثم نجد في نهاية المسرحية التراجيدية مشهدًا هزليًا. ويرادف فيستوس باولوس بين كلمة exodium وكلمة exitus. وربما كان المصطلح يعني عرضًا يؤدي أثناء «خروج» الفرقة، التي انتهت لتوها من تقديم الفقرة الرئيسة. ولذلك فربما يعني المصطلح "finale" (الخاتمة). ويأتي الاستخدام الأكثر إثارة للكلمة في سرد بلوتارخوس (Crassus xxxii) قصة حملة كارّاي "Carrhae". فبعد أن حقق البارثيون الانتصار، تم عرض مسرحية "الباكخيات" "Bacchae" ليوربيديس، التي حُملت فيها – بدلاً من حمل رأس بنثيوس (أحد أبطال المسرحية) – رأس كراسوس "Crassus" المجتثة وقدمت للملك. وجاءت هذه الكلمات على لسان الممثل الذي لعب دور أجافي "Agave": "أنا الذي ذبحته !" ؛ لكن الجندي الذي قتل كراسوس بالفعل في ميدان القتال اعترض على ذلك أثناء العرض ؛ وقد أدى هذا إلى خلق جو من المرح. ويقال إن حملة كراسوس "Crassus" انتهت – مثلها في ذلك مثل المسرحية التراجيدية –

بخاتمة exodium – يبدو أن الهدف منها كان عرض مشهد فكاهي. ومرة أخرى نرى بلوتارخوس (Pelopidas xxxiv) يقول إن جنازة ديونيسوس كانت تشبه عرضًا ختاميًا "finale" في المسرح ، جاء بعد عرض تراجيديا مهيبة. ويقول المعلق (شارح الحواشي) على يوفيناليس (iii. 178): " فيما مضى من الأزمان ، كان ممثل الخاتمة exode يظهر في نهاية العرض لإثارة موجة من الضحك؛ بهدف أن تحرر البهجةُ التي أوجدها عرضه المشاهدين من وطأة الحزن والآلام التي خلفتها التراجيديا". وهذا ما يشير إليه لوكيليوس حين يقول: "البداية تستوجب نهاية تستحق الذكر ، أي عرض ختامي exode".

وعندما يقول ليفيوس إن هذه العروض الختامية كانت تصاحب المسرحيات، وخاصة القصص الأتيلية (conserta fabellis potissimum Atellanis) فيبدو أنه يستخدم عن عمد لغة حافلة بالغموض، حتى ينطلق من «العروض اللاحقة» إلى القصص الأتيلية. وربما كانت العروض الأخيرة (الأتيلية) نمطًا من العروض مشهورًا ، استخدموه هم أنفسهم بمثابة عروض لاحقة. ولذلك يقول ليدوس Lydus (de Mag, i. 40) إن القصة الأتيلية هي واحدة من العروض المعروفة بمسمى (عروض ختامية exodaria). ويقول يوفيناليس (iii, 147) "يعرض العرض الختامي exodium المشهور على خشبة المسرح، بينما الطفل الريفي يرتجف على ذراع أمه، عند مشاهدته الفم المفتوح للقناع المروع". وأحيانا توجد الكلمتان exodium و Atellana معًا؛ كما يبدو أحيانا أن إحداهما تستخدم مكان الأخرى. وهناك مسرحية لبومبونيوس Pomponius، وهو أحد كتّاب القصص الأتيلية كان عنوانها "Exodium".

ومن الواضح أنه كانت هناك أشكال عديدة للهزلية farce أو المسرحية الفكاهية القصيرة عُرفت في المسرح المتأخر وهي: القصص الأتيلية، والميمية،

والمسرحية الهزلية الساخرة التي تسير على منوال الشاعر الكوميدي رنثون : Rhinthonian burlesque. ويبد أن ليفيوس يقول إن العرض الختامي exodium قد أصبح مصاحبا لكل هذه الأنماط، وبشكل خاص للقصة الأتيلية. وليس من اليسير رؤية كيف كان باستطاعة الفكاهة التي يفترض أنها ارتجال للعرض اللاحق exodium « أن ترتبط » بفكاهة هزلية مرتجلة بدورها؛ غير أن بوسعنا أن نفهم أن المسرحية الهزلية Farce، أيًا كان نوعها، قد أمكن أن تحل محل العرض اللاحق exodium ، أي تأتي في أعقاب العرض الرئيسي. وإذا كانت رواية ليفيوس موثوقًا بها في مجملها، فلا بد وأن تكون كذلك على الأقل بالنسبة لطريقة الممارسة الشائعة في زمانه. وبعبارة أخرى، يمكننا اعتباره وكأنه يحاول تفسير أن هذه العادة نشأت من تقديم عرض هزلي قصير، وخاصة القصة الأتيلية، عقب عرض أكثر إسهابًا وتفصيلاً. ونحن نتشكك - على مضض - في تأكيده أن القصص الأتيلية كانت لا تزال ، على أيامه ، تمثل من خلال أفراد من طبقة المواطنين، ممن كان لهم الحق في الالتحاق بالخدمة العسكرية. ورغم ذلك نسمع في عصر الإمبراطورية عن ممثلين محترفين يؤدون القصص الأتيلية (Tac. Ann. IV. xiv).

وفي عام ٢٦٤ ق.م.، وهو العام الذي بدأت فيه الحرب البونية الأولى، وفدت من إترووريا ظاهرة مشئومة للغاية، ألا وهي نزال المجالدة (عبد أو أسير يقاتل حتى الموت لإمتاع المشاهدين). وكان يتحتم على الأسرى قتال بعضهم البعض لتحقيق الترفيه والتسلية للجمهور، ولم تكن هذه الظاهرة تنطوي على مفاضلة أكبر من العادة البدائية التي كانت تقضي بقتل جميع الأسرى الذكور ، وهي عادة ظلت قائمة حتى عهد يوليوس قيصر في المواكب الاحتفالية بالنصر (وقد جاءت هذه العادة أيضًا من إترووريا). وكان الأسرى فيها يعدمون أثناء ارتقاء القائد الأعلى للجيش تل الكابيتول. أما المجالدون فكانوا يقتتلون في ساحة السيرك.

وكان أقدم مسرح روماني معروف، في مدينة بومبي. رتم إنشاؤه عام ٨٠ق.م. تقريبًا في مستعمرة سولا. ولقد تركت عادة نزال المجالدين - على الأرجح - أثرها في ولع الجمهور بارتياد المسرح، وتظهر التراجيديا الرومانية، كما سنرى، اهتماما كبيرا بالأفكار والتفاصيل المخيفة، وكانت عروض الميميات المتأخرة تنطوي على واقعية مسرفة، لدرجة أنها كانت تعرض على خشبة المسرح تنفيذا واقعيًا لإعدام المجرمين المدانين، الذين كانوا يجلبون خصيصًا لهذا الغرض إلى العرض المسرحي.

ومما يدعو إلى الدهشة والعجب أن هذه المستجدات قد صورت تفصيلاً في لوحات المقابر الإتروسكية الرائعة، وهي بذلك تقدم دليلاً وافرًا لا يرقى إليه الشك على انتشار الرقص والموسيقى ونزال المجالدة في إتروريا. وفي هذه الرسوم نرى راقصين ذكورًا يعزفون على الناي ، وفتيات راقصات يحملن الصنج والنواقيس، وشابًا وسيدة يرقصان معا بسعادة بالقرب من إناء خمر، على صوت موسيقى المزمار والقيثارة. إذ كان كل شيء يؤدى على صوت الموسيقى، فالملاكمون يمارسون الملاكمة، والمتصارعون يتصارعون على صوت المزمار. ويخصص عازفو الناي وقتًا للطهاة في المطبخ ، وكذا للضيوف على موائد الطعام. ويذكرنا هذا بمسابقات السيرك، عندما نرى مواكب الفرسان والعربات الحربية، أو صورة توضح صيد حصان بحبل، ولا يزال الأكثر إثارة هو صورة المشاهدين الأرستقراطيين، رجالاً ونساء، يجلسون جنبا إلى جنب في منصات على المدرجات محاطة بستائر ، بينما يفترش العامة الأرض. ويتمثل ما هو مثير بشكل خاص في لوحة مقبرة أوجوري tomba degli Auguri ، حيث نرى فيها مُشاهدًا يدخل من ناحية اليسار ، ويلمح غلامًا حضر ومعه كرسي خاص به (تمامًا كما هو الحال في المسرح الروماني في عصور لاحقة، كما كانت هناك مقاعد لأعضاء مجلس الشيوخ موضوعة في الأوركسترا). وفي الوسط يوجد متصارعان وعين حكم المباراة عليهما. ومن الناحية اليمنى هناك مسابقة تدور بين العابسين الذين يقومون بتبديل ملامح وجوههم، وهناك أيضًا شخص يرتدي قناعًا ،

يسمى قناع Phersu في النقش، ويمسك كلبًا عقورًا بمقود طويل لفه حول سيقان منافسه، الذي يحمل هراوة لكنه لا يستطيع استخدامها؛ لأنه لم يتمكن بعد من تحرير رأسه من الجوال؛ بينما تنزف جروح قدميه التي أحدثها عض الكلب نزفًا هائلاً. وفي صورة أخرى نرى شخصًا مقنعًا (واسمه أيضًا Phersu) يلوذ بالفرار. ويشتق بعض فقهاء اللغة كلمة Persona (القناع) من اسم هذا المجالد المقنع، وهو المصطلح اللاتيني الذي يعني «قناع المسرح». وتعتبر الأقنعة والمدرجات والستائر التي تحمي المشاهدين جميعا من السمات التي سيتكرر ظهورها في مسارح روما؛ بينما سيمارس الولع بالموسيقى، على الأقل بمصاحبة الآلات الموسيقية، تأثيرًا قويًا منذ البداية في الدراما اللاتينية.

ولذا نجد أن الدليل المستمد من رسوم المقابر يدعم الرواية الرومانية القائلة بأن فنهم المسرحي، في مراحله الأولى، كان متأثرا إلى حد بعيد بأتروريا، وثمة تأثير آخر مبكر جاء، كما رأينا، من كامبانيا، حيث كان الممثلون المقنعون يؤدون الهزلية السوقية المبتذلة (القصص الأتيلية)، التي غدت شائعة ومفضلة لوقت طويل. ولقد وصل الاستيطان الإغريقي إلى شواطئ كامبانيا، في وقت مبكر سابق على ظهور الدراما المكتوبة في روما بفترة طويلة، واتصل بمدن مثل نيابوليس (= نابولي) ، وربما كان له أثره في جعل بعض الرومان على الأقل يألفون العروض المسرحية الإغريقية، ولا سيما العروض ذات الطبيعة الشعبية، مثل هزليات المواقف التي يبدو أنها ظهرت مصورة على مزهريات في جنوب إيطاليا. ولنا أن نعتقد حقا في أنه قبل بدايات الأدب اللاتيني، صارت روما على ألفة بالعروض المسرحية على نحو ما. وكان ليفيوس يصفها بمسمى ساتورا (Saturae)، أي : (الخليط / المزج)، وذلك من منطلق مزجها بين طرز وأنماط متنوعة من أوزان الشعر، بصورة تفتقر إلى الشكل المتجانس. ويبدو من روايته أنه كان هناك كتاب للأغاني ومؤلفون للموسيقى في روما خلال القرن الثالث ق.م.

ولم يتبق لنا شيء من هذه المؤلفات المسرحية الأولى. ومن الواضح أن كلمة medley = خليط هي مجرد وصف أمدنا به ليفيوس، وليست نعتًا أو عنوانًا؛ ومن المحتمل أنه لم يكن هناك مطلقًا شكل من أشكال الدراما يحمل اسم ساتورا satura في النثر المعاصر. لكن قضية أن الرومان قد شكلوا في فترة مبكرة مذاقًا أو شكلًا للحوار المختلط بالخطابة، بمصاحبة الآلات الموسيقية، إنما هو أمر تم استنباطه بقوة من تناولهم بعد ذلك للكوميديا الإغريقية الحديثة. ففي هذا الصدد، أسهموا عن طريق إيجاد شكل من أشكال الدراما التي تكاد تتكون في مجملها من الحوار، وأضافوا لها إلى حد بعيد عنصر الأوزان المتنوعة المصاحبة لها، لدرجة أن النتيجة تبدو لبعض الباحثين أكثر شبهًا بالأوبرا منها إلى المسرحية.

الفصل الثالث

ليفيوس أندرونيكوس وظهور الدراما الأدبية في روما

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، ظهرت الأنشطة المسرحية في مناطق عديدة من إيطاليا. ويبدو أن الذوق العام في إتروريا قد غدا قانعا أو مكتفيًا بالرقص والموسيقي والألعاب الرياضية وعروض نزال المجالدة والفروسية. وفي روما، تطور المزاح المرح بجمع المحصول، بسبب التأثير الخارجي، إلى عرض احترافي بيد أنه كان في الأساس ارتجاليًا ، يتكون من الغناء والرقص والهزل الماجن. وفي نطاق الحدود الجنوبية لإقليم «لاتيوم Latium »، كانت هناك الهزلية الأتيلية، التي كانت نوعًا من عروض الدمي المتحركة، تعرض فيه أنماط معروفة، مثل المهرج ، والسكير المسرف في الشراب، والشيخ الطاعن في السن، وهم يؤدون مواقف هزلية ساخرة.

ولكننا لا نستطيع أن نتبين مدى أصالة عروض التسلية هذه في إيطاليا، ولا مدى تأثرها بالإغريق؛ ولكن لدينا في المستوطنات الدورية، في جنوب إيطاليا وصقلية، أدلة على نوع شديد الخصوصية للنشاط المسرحي إبان القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد. وقوام هذه الأدلة رسومات عديدة على المزهريات، تشير إلى عروض مسرحية بدائية فجة، يفترض فيها بشكل عام وجود مهرجين يرتدون ملابس رثة، يقدمون ما يطلق عليه عروض هزلية تتعلق بعضو الإخصاب "phlyax"، ومشاهد من الحياة اليومية أو المحاكاة الهزلية الساخرة، التي تظهر الآلهة في مواقف تنتقص من هيبتهم وقداستهم – مثل عرض زيوس في مغامرة عاطفية، يحمل سلمًا نقالاً، ومعه هرميس يضيء له الطريق، بينما تطل محبوبته الجميلة من النافذة، وهناك عرض آخر أيضًا للإله أبولو، وهو يتسلق سطح معبده في « دلفي » هربًا من

هيراكليس، وما إلى ذلك من العروض. وإذا استطعنا أن نصل إلى تصور عن العروض الهزلية المسماة الساخرة phlyax، من خلال رسومات المزهريات، سنجد أنها تتمثل في وقوف الممثلين على المسرح "". وهنا نقف على ما هو مخالف للتراجيديا الإغريقية الكلاسية والكوميديا، حيث كانت الجوقة "Chorus" تقوم بالرقص، بينما كان الممثلون يقفون في الأوركسترا، كما هو الحال في هذه الرسومات.

وفي بداية القرن الثالث، اتخذت المحاكاة الهزلية الساخرة للأساطير hilarotragoedia شكلاً أدبيًا من خلال شاعر الكوميديا رينثون Rhinthon في مدينة تارنتوم "Tarentum". ومن المؤكد أن سكان تارنتوم كانوا مهتمين أيضًا بالأشكال الراقية للدراما بنوعيها، الكوميدية والتراجيدية. وقد كتب أليكسيس "Alexis"، الكاتب الكوميدي الإغريقي المولود في مدينة ثوريي "Thurii"، مسرحية كوميدية بعنوان « أهل تارنتوم »، إذ كان عشق سكان تارنتوم للمسرح قد غدا مضرب الأمثال، فعندما دعوا بيروس "Pyrrhus" لمساعدتهم في صراعهم ضد روما، (وفقًا لما يرويه بلوتارخوس) ، وجد هذا الملك نفسه مضطرًا لإغلاق كل أماكن اللهو العام، حتى يقنع السكان بأخذ الحرب مأخذ الجد. وربما تسبب منع الأنشطة المسرحية على هذا النحو (إذا صدقنا صحة القصة) في عزوف عدد معين من الممثلين عن ممارسة المهنة. ويخبرنا بلوتارخوس أن العديد من سكان تارنتوم، الذين ضاقوا ذرعًا بهذا النظام الجديد ولم يحتملوه، قد هجروا مدينتهم، وبوسعنا أن نفترض أن هؤلاء الممثلين المحترفين، بناء على هذا الذي حدث ، قاموا بتدريب ممثلين آخرين توجهوا بعدها إلى مدينة روما، ليتركوا بصمتهم على الأنشطة المسرحية التي كانت تحفل بها المدينة. وعندما أوشكت رحى الحرب على التوقف عقد أهل تارنتوم اتفاقًا ، أسس على شروط مشرفة مع الرومان؛ وأسهموا (في مقابله) بتزويد الأسطول الروماني بالسفن في الحرب البونية الأولى.

وقد أجبر اندلاع الحرب مع قرطاجة القوات الرومانية على العودة إلى بلاد اليونان الكبرى "Magna Graecia"، وظلوا لمدة عشرين عامًا يشنون حملاتهم العسكرية من جزيرة صقلية. وخلال ذلك الوقت كانت لديهم فرصة للتآلف مع الدراما الإغريقية والمسرح الإغريقي. وقد استطاع الاهتمام الجديد بطريقة الحياة الإغريقية أن يصبح محسوسًا في روما خلال العام الأول الذي تلا عقد السلام. وفي عام ٢٤٠ ق.م. استمتع العامة الرومان بعروض تسليتهم عند حضور المسابقات الرومانية "Ludi Romani" ، التي كانت تعرض خلالها مسرحية إغريقية مترجمة إلى اللاتينية. وكان ليفيوس أندرونيكوس، القائم بالترجمة والإشراف على العرض، مواطنًا إغريقيًا حصل على الجنسية الرومانية، وتأثر فكره بتارنتوم.

والسجلات التي بحوزتنا، بشأن مؤسس الأدب والدراما اللاتينية، إنما هي سجلات هزيلة ومتناقضة. وليس بوسعنا أن نأمل في تفسيرها أو معالجتها، وعندما وضعنا في اعتبارنا ما نعرفه أو ما تيسر لنا تخمينه، عن هذا الرجل وإنجازاته، ربما يبقى في عقولنا إحساس ما بالتفاوت والتباين بين المعلومات المتاحة عن شخصه وما أنجزه.

وأكد الكاتب الدرامي أكيوس "Accius" المولود عام ١٧٠ ق.م. أن أندرونيكوس وقع في أسر الرومان عندما احتلوا تارنتوم عام ٢٠٩ ق.م. وأنه لم يقدم أولى مسرحياته قبل عام ١٩٧ ق.م. ويتفق هذا التسلسل الزمني للأحداث التاريخية مع مقولة كاتب آخر مبكر، هو بوركيوس ليكينوس "Porcius Licinus" (حوالي ١٠٠ ق.م.)، ذكر فيها أن الموسية (ربة الفن) (يقصد بها أندرونيكوس) وفدت إلى روما خلال الحرب البونية الثانية. ويخبرنا هوراتيوس أنه بعد انتهاء الحروب البونية، بدأ الرومان ينسجمون في فكرهم مع الدراما الإغريقية. ويذكر القديس جيروم Jerome أن شهرة أندرونيكوس كانت تملأ الآفاق عام ١٨٧ ق.م. ومن هذا ربما نفهم

أن الدوائر الأدبية الرومانية قد أبدت اهتمامًا عندما اكتُشِفت وثيقة مبكرة سجلت لنا تاريخ عرض إحدى مسرحيات «أندرونيكوس» عام ٢٤٠ ق.م. وقد رأى «شيشرون» هذه الوثيقة، وأشار إلى موضعها ما لا يقل عن ثلاث مرات. ولا يخامرنا أدنى شك في أن «شيشرون» كان محقاً في الأساس ، وأن «أكيوس» كان مخطئًا. وأن قِدَم أسلوب أندرونيكوس في حد ذاته، ربما يحول بيننا وبين أن نفترض أنه جاء بعد كل من «نايفيوس » و « بلاوتوس ». ويذكر «كاسيودورس» Cassiodorus أيضًا أن أندرونيكوس قدم مسرحية تراجيدية وأخرى كوميدية في المسابقات الرومانية " Ludi Romani" عام ٢٣٩ ق.م. أما الواقعة الأخرى الوحيدة في مسيرته التي يمكن رصدها تاريخيًا، فهي نظمه النشيد الرسمي أثناء أزمة الحرب ضد هانيبال عام ٢٠٧ ق.م.، عندما غزا هاسدروبال Hasdrubal ، شقيق هانيبال، إيطاليا. ويبدو أن وفاة أندرونيكوس كانت عام ٢٠٠ ق.م. عندما كُلِّف شاعر آخر بنظم نشيد الدولة.

وليس لدينا دليل آخر، باستثناء ما ذكره أكيوس على نحو خاطئ، سوى أن نسوق احتمالات عامة عن ارتباط أندرونيكوس بتارنتوم. وهناك اقتراح مفاده أن أكيوس قد التبس عليه الأمر بشأن وقوع تارنتوم مرتين في ربقة الاحتلال ، المرة الأولى عام ٢٠٩ والأخرى يفترض أنها كانت في نهاية حرب بيروس "Pyrrhic" عام ٢٧٢ ق.م. ولكننا لسنا واثقين من أن تارنتوم قد وقعت في الأسر خلال حروب بيروس. يضاف إلى ذلك أنه إذا افترضنا جدلاً أن أندرونيكوس نظم نشيد الدولة عام ٢٠٧ ق.م.، أي بعد انصرام خمسة وستين عاما، فهذا يعني أنه كان طفلاً عام ٢٧٢ ق.م. فكيف إذن نفترض أنه اكتسب تلك المعرفة بالإغريق والأدب الإغريقي، بحيث جعله هذا واحدًا من أبرز الشخصيات بين « جنس رومولوس البربري (= الرومان)»؟ ويذكر جيروم (من خلال ربطه بتاريخ مستحيل لسوء الحظ) أن (أندرونيكوس) كان عبدا عند ليفيوس ساليناتور Livius Salinator ، الذي جعله معلمًا لأبنائه ، وأنه نال

حريته بسبب نبوغه ومواهبه. ويقـول سـويتونيوس Suetonius إن أنـدرونيكوس – مثله في ذلك مثل إنيوس نصف الإغريقي – كان يلقي محاضرات في الأدب الإغريقي، ويقرأ مؤلفاته اللاتينية في حجرة الدراسة. وقد يكون هناك بعـض الـصواب في هـذه المعلومة، إذ إن الرومان من الطبقات العليا قد بدأوا – دون شـك – في إدراك فداحـة الخسارة المقترنة بعدم تعلم اللغة الإغريقية، ولذا كانوا راغبين في أن يوكلوا أبناءهم إلى معلمين مأجورين ليتعلموا الأدب واللغة. وفي حقيقـة الأمـر ربـما تفـسر الحاجـة إلى الكتب الدراسية السبب الذي جعل أنـدرونيكوس يقـوم بترجمـة الأوديـسية، وهـي الترجمة التي كانت تستخدم بكل تأكيد في مدارس الأولاد في زمان هوراتيوس، الذي يتذكر – دون غضاضة – صورة حية مفادها أنه كان يتعرض للجلد بالسياط عـلى يـد معلمه أوربيليوس Orbilius في هذا الصدد.

ونستشف من الاسم ليفيوس أن أندرونيكوس كان شخصًا إغريقيًّـا في رومـا، ارتبط على نحو ما بعائلة ليفيوس ذات النفوذ، وهذا ينسجم جيدًا مع حقيقة أنه خلال عام ٢٠٧، عندما وقع عليه الاختيار لتأليف نشيد الدولـة، كـان ليفيـوس سـاليناتور يشغل آنذاك منصب القنصل. ولدينا الدليل عـلى أنـه كـان معلـمًا وكاتبًـا اسـتطاع أن يترجم مسرحية إغريقية في مناسبة خاصة بناء على طلب السلطات، أو أن ينظم نـشيد الدولة. ويذكر فستوس أنه بعد الانتصار الساحق في موقعـة ميتـاوروس، خصـصت الحكومة التي حفظت حسن الصنيع، رغبة منها في تكريم أندرونيكوس، معبدًا للربـة منيرفا فوق تل الأفنتين "Aventine" ، لجعله ملتقى للاجتماعات ، ومزارًا للمـؤلفين والممثلين "scribae histrionesque" ، سيما وأن ليفيوس كتب مـسرحيات وشـارك بالتمثيل فيها. ويقول معلق غير معروف (Glossae Salomonis) إنـه كـان أول مـن كتب المسرحيات الكوميدية والتراجيدية ومثل فيها. وربما يتجلى أفضل مـا روي عنـه من نوادر، في الرواية التي يـسوقها عنـه شـخص يحمـل الاسـم نفسه ، هـو المـؤرخ ليفيوس؛ إذ يذكر أن أندرونيكوس كان أول من قدم على خشبة المسرح مسرحية ذات

حبكة (بدلاً من عروض الساتورا القديمة)؛ وأنه ألـف بنفـسه مقطوعاتـه الموسـيقية (suorum carminum actor) ، جريًا على عـادة كـل الكتـاب في ذلـك الوقـت (id quod omnes tum erant) ، وأنه نتيجة لتكراره الغناء بح صوته وتـأثر تـأثرا بالغـا؛ الأمر الذي حدا به - بناء على ذلك - أن يسمح له مشاهدوه باستخدام غـلام صـغير (أو عبد) لأداء هذه المهمة بدلاً منـه ، في حـين كـان هـو يـصاحب الغنـاء في المـشهد الصامت (جزء من المسرحية يؤدى بالإشـارات أو الإيـماءات). وبغـض النظـر عـن اعتقادنا في هذه المقولات في حد ذاتها، فليس لدينا مسوغ صحيح بداهة لرفضها، كـما يفعل بعض الباحثين الألمان، الربط الضمني بين كتابة الدراما والتمثيل فيهـا في رومـا القديمة. وكما يشير ليفيوس نفسه، كانت الأمور مختلفة في العصور الماضية.

وقد أثار إدخال الدراما إلى روما سلسلة من المشكلات العملية. فقد كان لزامًا على المرء أن يحصل على موافقة المـوظفين المختـصين لبنـاء مـسرح وحجـرة ملابـس، واسـتقدام مجموعـة مـن الممثلـين وتـدريبهم، وتـوفير ملابـسهم وتوظيـف عـازف موسيقى. ولا يحتمل أن يظهر منتج ممثل محترف فجأة لـيريح أنـدرونيكوس مـن هـذه الأعباء، والأكثر احتمالاً أن الأخير كان مضطرا للاضطلاع بنفسه بكل هـذا. لكـن - بغض النظر عن من فعل ذلك - فليس أمامنا سوى صياغة فرضياتنا على هذه الأسس التي كانت قائمة بالفعل. ويبدو من رواية ليفيوس عن الساتورا أنه كان هنـاك ممثلـون محترفون بالفعل في روما، كانوا قادرين على تقديم العروض بما فيها الموسيقى والغنـاء ومشاهد المهرجين. وربما كان للأغاني ذات الألحان الموسيقية لعازف الفلوت نوع مـا من الأوزان الشعرية. وهنا ربما نرى تفسيرًا للاختلاف البين بين المسرحيات اللاتينيـة وأصولها الإغريقية.

ونلاحظ وجود كـورس في كـل المـسرحيات الإغريقيـة، تراجيديـة كانـت أو كوميدية، الأمر الذي يبدو غائبًـا عـلى أيـة حـال عـن المـسرحيات اللاتينيـة؛ كـما أن المسرحيات اللاتينية كانت تحفل بالأجزاء الغنائية. وقد خُصص شطر كبـير مـن كـل

مسرحية لاتينية ليعرض غناءً أو إلقاءً مصحوبًا بالموسيقى. وكان من يقومون بإلقاء الأجزاء الغنائية هم الممثلون أنفسهم. ولذا فإن العنصر الموسيقي الذي كان يتضاءل في الكوميديا الحديثة، قد تطور إلى حد بعيد، عند كتاب الدراما الرومان. ويبدو لي أنه ليس كافيًا تمامًا أن نبحث عن أصول الأجزاء الغنائية في التراجيديا الإغريقية، أو عن التطور المفترض للعروض الغنائية عند الإغريق. فلا بد أن هذه الأجزاء الغنائية قد أدخلت على الدراما اللاتينية، لأن ذلك كان يتفق مع الذوق الروماني ؛ إذ إنها ظهرت في العروض المسرحية المحلية الخالصة مثل عروض القصص الأتيلية، وعروض التوجاتا، وعروض الميميات. ولو أننا قارنا المسرحيات الرومانية بأصولها الإغريقية، لوجدنا أنها على وجه الإجمال قد تُوصف بكلمات المؤرخ ليفيوس على أنها أخلاط ذات أوزان مختلفة (impletas modis saturas). وبمجيء الإغريق كان كل بحر شعري له خصائصه التقليدية؛ فمثل هذا التنوع كان منشودًا لذاته ومناسبًا للذوق العام.

وفي متناولنا عناوين ثماني مسرحيات تراجيدية لأندرونيكوس وثلاث مسرحيات كوميدية، وجميعها - دون شك - مقتبسة ومعالجة عن أصول إغريقية. ولا نستطيع الحديث عن مدى توافر الحرية في اختيار الأصول، من خلال تجارة الكتب في تلك الأيام. ويتجلى ما هو محتمل من أنه اختار المسرحيات التراجيدية من القرن الخامس وما بعده، واختار المسرحيات الكوميدية وحدها من الكوميديا الحديثة، التي كانت ذات شهرة واسعة في المسارح الإغريقية في ذلك الوقت. وهذه التراجيديات هي : "أكيليس Achilles"، و"آيجيستوس Aegisthus"، و"أياكس حامل السوط Aiax Mastigophoros"، و"أندروميدا Andromeda" و"داناي Danae"، و"حصان طروادة Equos Troianus"، و"هيرميوني Hermione"، و"تيريوس Tereus"، وربما "إينو Ino". وتوضح الشذرات المتبقية من مسرحية "آيجيسثوس"

أنها كانت تتناول موضوع مسرحية "أجامنون Agamenon" ذاته لأيسخيلوس، أي عودة أجامنون من طروادة، ثم اغتياله على يد زوجته كليتيمنسترا Clytaemnestra بمساعدة عشيقها آيجيستوس، وتعد مسرحية أندرونيكوس – على أية حال – ترجمة لمسرحية أجاممنون، ولكن عن مسرحية ما مفقودة. وتتناول مسرحية "أياكس (أياس) حامل السوط" موضوع مسرحية "أياكس" ذاته لسوفوكليس Sophocles ، أي إصابة أياكس بالجنون حين يُمنح درع أخيليوس المتوفى لأوديسيوس وليس له. وسوف نرى وصفا متكررًا لحالة الجنون في التراجيديا الرومانية، وعرضًا هزليًا ساخرا لها في الكوميديا الرومانية أيضًا، وكانت لمظاهر الرعب التي تصل إلى ذروتها في ميلودرامات سينيكا تأثير واضح في الدراما الإليزابيثية. وتتعرض مسرحية "أندروميدا" لقصة رومانسية مثيرة عن فتاة عذراء ، تركت فريسة لمسخ من مسوخ البحر، وخلاصها على يد البطل بيرسيوس. وقد أصبحت كل من الميلودراما والرومانس شائعة في التراجيديا اليونانية المتأخرة، ولاقت استحسانًا واسع النطاق عند الرومان. وتروي مسرحية "تيريوس" حكاية مروعة عن تيريوس ملك ثراقيا Thrace، الذي اغتصب فيلوميلا Phelomela شقيقة زوجته، ثم قطع لسانها حتى لا تتحدث عن هذه الجريمة النكراء، كما تروي لنا انتقام الشقيقتين الذي انصب على ابن تيريوس. وتلك في حقيقة الأمر قصة عالم مثير قدمته الدراما الجديدة للعامة الرومان. وبصرف النظر عن ضعف أندرونيكوس في التنفيذ، لا يمكن أن نخفي إعجابنا بحسه أو ذوقه المتميز الذي جعله يختار هذه التراجيديات بوصفها دراما، وكذا الأوديسية بوصفها ملحمة، أبهجت المواطنين الرومان وأثارتهم بقدر ما علمتهم.

ولدينا ثلاث مسرحيات كوميدية لأندرونيكوس، هي: "الخنجر" Gladiolus و"لوديوس" Ludius و"العذراء" Virgo أو "الخصي" Verpus. وربما كانت مسرحية "الخنجر" أو السيف تصف أحد الضباط المتفاخرين، وهي ظاهرة سادت

إبان فترة الاضطراب، التي أعقبت موت الإسكندر الأكبر . وقد تكون الشذرة الوحيدة المتبقية منها، ملاحظة ساخرة وردت على لسان شخص يخاطب الضابط الذي كان يتفاخر بأعداد من أوردهم حتفهم . إذ يقول هذا الشخص في استنكار: خبرني بربك، هل كانوا ذبابًا أو بقًا أو قملاً ؟. ولقد استخدم بلاوتوس كلمة Ludius، لوصف الراقص المحترف وهي وظيفة مألوفة في المسرح الروماني. وسواء كانت الكلمة لوديوس Ludius أو ليديوس Lydius (= من أهل ليديا) ، فليس بوسعنا تمييزها من خلال الشذرة المتبقية التي تقول: "سقط وكأنه ضرب ببلطة الحرب ". وليس من المؤكد أيضًا ما إذا كان عنوان المسرحية الكوميدية الثالثة (العذراء أو الخصي) يقدم أساسا لمجرد تخمين موضوعها. وربما لو أصدرنا حكمًا من خلال هذا العدد القليل من العناوين لعرفنا أن أندرونيكوس، لم يول اهتمامًا كبيرًا للكوميديا. ولعلنا نلاحظ أن ترنتيوس لا يشير إليه مطلقًا عند الحديث عن سابقيه في الكوميديا، ولا يأتي ذكره أيضًا في قائمة فولكاكيوس سيديجيتوس Volcacius Sedigitus ، التي يورد فيها أفضل عشرة كُتَّاب دراما. وربما لم يكن أندرونيكوس مؤهلاً لكتابة الكوميديا؛ لعدم إجادته للهجة العامية الرومانية، ونرى شيشرون - عند إمعانه النظر في أسلوبه - يقارن أوديسيته بها أبدعته يد الفنان دايدالوس Daedalus ، المشوب بانعدام النضج منوها أن مسرحياته لا تستحق قراءة ثانية.

وأثناء تدربه على الشعر الإغريقي، اضطر أندرونيكوس أن يخلق أسلوبًا أدبيًا بلغة غير لغته، وحسب معلوماتنا، لم يكن هناك حتى ذلك الوقت عمل أدبي قد ألف باللاتينية. وكانت للغة اللاتينية إمكاناتها، لكنها كانت ثقيلة الحركة بالأساس، وأقل مرونة وقدرة على التكيف من اللغة الإغريقية؛ وتمثلت إحدى ميزاتها في قدرتها على إعطاء التفسير الصحيح. وتؤكد طرق استخدام الجناس الاستهلالي هذه الميزة. ونجد في شذرات أندرونيكوس بعض الأمثلة الواضحة على ذلك:

"confluges ubi conventu campum totm inumigant"

(when across the flats in fury flow the watery floods amain.)

حسب ترجمة دف Duff لهذا البيت (*).

وكان الوزن يمثل مشكلة كبرى؛ إذ كانت بحور الشعر الإغريقية تعتمد على الكم، أي مدة نطق المقطع. ويبدو أن البحر الساتورني - وهو بحر الشعر النمطي البدائي اللاتيني - كان يقوم على قاعدة أخرى. فهذا البحر رغم كونه فجًا - كما يبدو بالضرورة - مقارنة بالبحر السداسي الهوميري، كان البحر الشعري الذي رضي أندرونيكوس باتخاذه في صياغة ترجمة الأوديسية (عن هوميروس). وفي الدراما نراه يستخدم البحر المستخدم في الحوارات، وهو البحر الإيامبي السداسي Iambic Senarius، قياسًا على البحر الإيامبي التريمتري (= الثلاثي) Iambic Tremeter الإغريقي، لكن إيقاعه كان لاتينيًا من الناحية الشكلية. بل ونجد أيضًا في الشذرات الباقية المنظومة في البحر التروخي السباعي (Trochaic Septenarius)، وهو بحر شعري يشيع استخدامه في التراجيديا الإغريقية وفي الكوميديا الحديثة، لكن كتاب الدراما الرومان استخدموه على نطاق أكثر اتساعا. وفي الحقيقة، فقد كان لهذا البحر تاريخ طويل في الاستخدام اللاتيني الشائع، إذ كان يستخدمه الجنود الذين ساروا خلف قيصر في روما، وهم ينشدون :

"urbani seruate uxores ! moechum caluum adducimus."

"يا أهل المدينة، حافظوا على زوجاتكم ! فنحن منساقون إلى ممارسة الزنا جهارًا نهارًا."

ونراه أيضًا في مسرحية "يقظة فينوس Pervigilium Veneris":

"cras amet qui nunquam, quique amauit cras amet."

"فليحب غدا من لم يحب قط، وليحب غدا حتى من أحب".

وفي "حصان طروادة "نجد فقرة منظومة في البحر الكريتي (نسبة إلى جزيرة كريت):

da mihi hasce opes

quas peto, quas precor;

porrige, opitula .

"امنحني هذه الثروة التي أنشدها،
والتي أتوسل لأخذها؛ أجل، قدمها لي
أو مد لي يد العون."

وكانت كل هذه البحور الشعرية – باستثناء البحر الإيامبي السداسي – تلقى مصحوبة بالموسيقى؛ غير أنها جميعها، بما فيها البحر الإيامبي السداسي، – فيما يبدو – قد تخلت من خلال وجود الدراما المسرحية، في نواح معينة ، عن القواعد الكمية، على الصورة التي حرص عليها الإغريق. (انظر الملحق رقم M)

وكان الرومان يكنون الاحترام لأندرونيكوس، لكنهم كانوا يعتبرونه أيضًا شخصا لا لون له، وتكمن أهميته في كونه رائدًا ، سيما أنه وفد إلى روما ولم يكن فيها أدب أو دراما مكتوبة. وقد حدد أندرونيكوس الخطوط الأساسية التي تطورت عنها التراجيديا والكوميديا لمدة مائة وخمسين عامًا.

الفصل الرابع

نايفيوس

نجد في شخص جنايوس نايفيوس رجلا يتمتع بطبيعة قوية حيوية. وهو أول إيطالي نحس أننا نعرفه ونلمس الجوانب الإنسانية فيه. ويندر أن يتصور أحد مدى التناقض الأشد بينه وبين سلفه أندرونيكوس، الذي يعد جديرًا بالاحترام، بيد أنه يفتقر إلى الطابع الخاص أو اللون المحدد. وفي كل الأدب اللاتيني، يندر أن نعثر على شخصية شديدة الأصالة مثل نايفيوس.

ولا بد أنه ولد بعد عام ٢٦٠ قبل الميلاد بفترة ليست بالطويلة، إذا افترضنا أنه شارك في الحرب البونية الأولى (٢٤١ – ٢٦٤ ق.م.). وربما كان مولده في كامبانيا. ويسجل أولوس جيليوس Aulus Gellius مرثيته الشهيرة، التي (ألفت لتوضع على شاهد قبره)، والتي يفترض أنها من تأليف نايفيوس :

"إذا جاز للأرباب الخالدين أن يذرفوا الدموع على البشر الفانين ، لبكت ربات الفنون اللاتينيات على موت نايفيوس ؛ فمنذ أن وسدنا شاعرنا في مقر هاديس الثرى ، لم تعد اللاتينية الحقة القديمة تُسمع في أرجاء روما ".

وينتقد جيليوس هذه المرثية، لأنها تزخر بالفخر بمدينة كابوا أو كامبانيا. فهل يحق لنا أن نفهم من هذه الملاحظة أن جيليوس يعتقد بمولد نايفيوس في كامباينا، أو يعتقد أن الفخر الكامباني لا يعدو كونه تعبيرًا صار مضرب المثل ، وليس مقصودًا به أن يوحي بالربط بين نايفيوس وكامبانيا ؟ يبدو التفسير الثاني هذا بعيدًا عن الحقيقة بعض الشيء. وأشعر أن جيليوس يريدنا أن نفهم أن نايفيوس لم يأت من كامبانيا فحسب، بل من مدينة كابوا المتباهية ذاتها. وليس لدينا إشارة أخرى إلى الموضوع

باستثناء ذلك ، وليس بوسعنا أن نعرف المصدر الذي استقى منه جيليوس معلوماته تلك ولا مدى صحتها. وربما جانب الصواب جيليوس في اعتقاده بأن هذه المرثية كانت من نظم نايفيوس ؛ فمثلها مثل مرثية أخرى منظومة عن بلاوتوس أوردها في الفقرة ذاتها، وقد تكون من تأليف قارئ معجب، هو فارو نفسه الذي يستقي منه جيليوس كثيرًا من معلوماته عن الأدب اللاتيني.

وثمة شيء واضح : إما أن يكون نايفيوس قد تحدث باللغة اللاتينية منذ طفولته، أو أنه اكتسبها في وقت مبكر بصورة كافية مكنته من إجادتها، كما تشهد على ذلك هذه المرثية، وكما نفهم من شهادة شيشرون بشأنه. ولا ريب أيضًا أنه وفد في سن مبكرة إلى روما ، لدرجة أنه اعتبر نفسه رومانيًا ، وأبدى اهتمامًا بتاريخ روما وسياستها. وربما نقف على أرضية قوية إذ نؤكد أنه حارب في الحرب البونية الأولى. وقد ذكر ذلك في القصيدة التي نظمها عن هذه الحرب؛ وهذا ما نقله فارو عنه في مؤلفه عن الشعراء اللاتينيين، ونقل جيليوس بدوره ذلك عن فارو. وربما أتاحت له الحملات العسكرية التي شارك فيها رؤية جانب من حياة الإغريق والمسرح الإغريقي في مدن صقلية الشهيرة، وفي ميدان القتال الدموي حامي الوطيس. وربما تركت هذه التجربة في نفسه أثرًا مريرا عن النظام العسكري الفظ، وعن مدى العجز البادي في المناطق العليا التي أرسلت بكثير من الأساطيل الرائعة والجيوش الضخمة إلى قاع البحر.

لقد كان السلام يحمل في طياته ضرورة ملحة لكسب الرزق وفرصة لمواصلة الحياة. ولقد أوضح أندرونيكوس أنه حتى في مدينة روما « البربرية » يوجد سبيل للعيش وكسب الرزق، لأي شخص يمكنه اقتباس المسرحيات الإغريقية وتطويعها للعرض على المسرح الروماني. ولم يتوان نايفيوس كثيرا عن فعل ذلك، إذ نقرأ عند جيليوس أن في عام ٢٣٥ ق.م. قد وقع حدثان عظيمان في روما، وهما : أول حالة

طلاق في روما، وعرض أول مسرحية لنايفيوس في المسابقات الرومانية العامة. إذ إن سبوريوس كارفيليوس روجا Sp. Carvilius Ruga قد أقدم على تطليق زوجته لمجرد أنها كانت عاقرًا لم تنجب له أبناء ، الأمر الذي اعتبر حدثًا مهمًا ، أو لعله اعتبر تسلسلاً زمنيًا كهنوتيًا للأحداث ذات الأهمية الدينية، التي سجلت خلال ذلك العام مقرونة مع المسابقات العامة التي عرضت فيها مسرحية نايفيوس، وفي الواقع كان تطور المسرح وضعف رابطة الزواج مظهرين من مظاهر تأثير الثقافة الهيلّينية في الحياة الرومانية، وفي مسرحيات بلاوتوس سوف نرى أن الزواج ،كان يعالج آنذاك بوصفه مادة للسخرية والفكاهة بشكل يكاد يكون مطردًا.

وعلى امتداد الثلاثين عاما التالية أو يزيد (بما في ذلك خوض روما لحرب مهلكة ضد هانيبال) يبدو أن نايفيوس قد كرس طاقاته إلى حد بعيد للمسرح، ولدينا عناوين ما يقرب من أربعين مسرحية له، أي بمتوسط مسرحية أو أكثر كل عام. وبالأساس، نراه - مثل كل كتاب الدراما الرومان تقريبًا - يؤسس أعماله على أصول إغريقية. لكننا نلمح شيئًا جديدًا ومختلفًا في ترجمات نايفيوس. إذ يتحدث ترنتيوس عن (ما يسميه) إهمال (neglegentia) نايفيوس، وبلاوتوس وإنيوس، ويصفها بأنها جديرة بالإعجاب بشكل يفوق أسلافهم المتحذلقين. ومن الواضح أن ترنتيوس قد وجد أن مسرحيات هؤلاء الكتاب المشهورين كانت تختلف بعض الشيء عن المسرحيات الإغريقية التي اعترفوا هم بفضلها، وربما اعتقد أنهم كانوا يترجمونها حرفيًا. وربما حاول إنيوس وبلاوتوس ونايفيوس - بشكل عام - ترجمة الأصول الإغريقية بأمانة دون تحريف، لكن معرفتهم الفطرية بالذوق العام وعبقريتهم المحلية أجبرتهم على إضفاء النكهة الرومانية على كل ما كتبوه.

ولا يصح على الدوام أن نقيم منهج كاتب درامي ما من فقرات مجتثة من سياق مسرحياته، دون معرفة من نطق بها من الشخصيات ، ولا السياق الذي وردت فيه . ورغم ذلك نجد في الشذرات الدرامية لنايفيوس إشارة متكررة عن الاستقلال وحب الحرية، وحرية التعبير، وهي أفكار تبدو نمطية لدى المؤلف.

فمثلا نقرأ عنده الفقرات التالية: "سوف نتحدث بلسان الحرية في عيد إله الحرية"؛ " الحرية عندي على الدوام تفوق الثروة في أهميتها "؛ "إنني أمقت الناس الذين يتلعثمون، فقل ما تقصد دون مواربة". وكانت الكوميديا والتراجيديا في عصر الجمهورية الرومانية تعتمدان كلية على الأصول الإغريقية، ورغم ذلك نرى شخصًا مثل نايفيوس يصعب أن يقنع بالترجمة وحدها لا سواها. فبطريقة أو بأخرى سوف يجد متنفسًا يعبر به عن عبقريته المحلية وافتخاره بروما واهتمامه بالحياة المعاصرة. وكانت فرص الكوميديا أوفر حظا في هذا الصدد من فرص التراجيديا، ولذا لا يوجد لدينا سوى سبع مسرحيات تراجيدية له، هي : "أندروماخي" Andromache ، "داناي" Danae، "حصان طروادة" Equos Troianus، "رحيل هيكتور" Hector Proficiscens ، "هيسيونا" Hesiona ، "إفيجينيا" Iphigenia، "ليكورجوس" Lycurgus. ونلاحظ تكرارا لعنوانين من عناوين مسرحيات أندرونيكوس، هما: "داناي" Danae ، "حصان طروادة" Equos Troianus؛ ويبدو أن نايفيوس أخذ على عاتقه مهمة التفوق على سلفه في أرضه. وأما مسرحية "رحيل هيكتور" التي ترجمت عن مسرحية إغريقية غير معروفة، فكانت تتناول موضوعًا سبق أن تناوله هوميروس بطريقة مثيرة للشفقة ، ألا وهو وداع هيكتور الأخير لمحبيه قبل ذهابه لمبارزة أخيليوس التي لقي فيها حتفه. وهناك بيت يرد فيه وداعه لوالده برياموس، كان موضع إعجاب شيشرون بشكل خاص ، وهو على النحو التالي :

"laetus sum laudari me abs te , pater, a laudato viro."

"إنني سعيد ، يا والدي، لأنني أحظى بثنائك علي، وأنت رجل مستحق للثناء"

فما أشد الاختلاف بين هيكتور هذا وهيكتور عند هوميروس ! إن هوميروس يقدم لنا شخصية إنسان عادي، أما بيت نايفيوس الشعري فيوحي ببطل

من النوع المتحذلق في شكله الرسمي، وكأنه قنصل من قناصل روما ، واع تمامًا بمقتضيات منصبه الرسمي، حينما يخاطب والده، الذي كان قنصلا سابقًا، بعبارة محددة . ولنستمع مرة أخرى لحديث نايفيوس عن ليكورجوس وهو يخاطب حارسه الشخصي قائلاً :

vos qui regalis corporis custodias
agitatis, ite actutum in frundiferos locos,
ingenio arbusta ubi nata sunt, non obsita.

« أنتم ، يا من تبثون الحماس في نفوس حراس
المجموعة الملكية، تعالوا على جناح السرعة إلى الأماكن
الزاخرة بأوراق الشجر ، حيث ولدت الأشجار بفعل
الطبيعة لا عن طريق الغرس والزراعة . »

فمن أجل تحقيق السمو والوقار ، كان كتاب التراجيديا الرومان يضحون بالبساطة؛ فهم يمارسون الكتابة وكأنهم يحاكون شخصيتي آيسخيلوس ويوربيديس، وهما يتباريان في مسرحية "الضفادع" Frogs لأريستوفانيس، اللذين كانا يرومان أن يتم الحكم عليهما من خلال رصانة أشعارهما.

ولقد أتاحت الكوميديا مجالاً أكثر رحابة لموهبة نايفيوس الأصيلة؛ وهذا لا يعني أن قريحته جادت بتأليف مسرحيات كوميدية تتسم بالأصالة، إذ إن جُلَّ عناوين المسرحيات الباقية ، في حقيقة الأمر، مأخوذة عن أصول إغريقية، كما أن الشذرات الباقية تقدم لنا شخصيات الكوميديا الإغريقية الحديثة ومواقفها. أما تفرد نايفيوس فيتجلى في اختياره للمسرحيات التي يترجمها، وفي الروح التي ينفثها في ترجماته، والإشارات التي لا تخطئها عين للموضوعات الإيطالية المحلية. وكان الهدف من الكوميديا – على الأقل بالنسبة للرومان آنذاك – هو إثارة الضحك. وإذا استطاعت

النكات اللفظية وأساليب التورية (اللعب بالألفاظ)، والإشارات الخاصة بالموضوع، أن تخدم هذا الهدف. فلا سبيل إلى إنكارها، بغض النظر عن تعارضها مع السياق، بل يمكن القول إن هذا التعارض ذاته هو الذي جعلها أكثر مدعاة للترفيه. وتوحي عناوين مسرحيات نايفيوس الكوميدية - ونعلم أنها تزيد على الثلاثين عملًا [1]، منها : « مضرمو النار في الفحم» ، « الخزاف» ، «العراف»، « الأعراق» ، «صقور الليل» ... إلخ - بموضوعات من الحياة العامة ومن حياة الطبقات الدنيا. وقد لا يكون من الصعوبة بمكان تطعيم مثل هذه المسرحيات بإشارات عن القضايا اليومية في روما والمدن المجاورة. وهناك نكهة إيطالية لا تخطئها العين في إحدى الشذرات التي تدور حول محادثة في مسرحية "العراف" هذا نصها : "من الذي تناول العشاء معك بالأمس ؟ .. ضيوف من براينيستي ولانوفيوم" .. "أتمنى أن تكون قدمت في كل حفلة (أو مأدبة) ما يليق بها من طعام، وأن تطهي أمعاء أنثى الخنزير الخاوية لشخص، بينما تقدم ثمار البندق الوفيرة إلى شخص آخر" [2]. وفي مسرحية "العباءة " Tunicularia " (كانت العباءة هي الرداء الذي يرتديه عامة الشعب في روما، كما ورد عند هوراتيوس في التعبير tunicatus popellus)، نرى أحد الأشخاص يقول : "سوف تسرق حتى ثيودوتوس الذي اتخذ مكانه على مذبح، في حجرة متينة في احتفالات الكومبيتاليا، وأحاط نفسه من كل الجهات بالحصير ، حتى يتسنى له أن يرسم بفرشاته الرخيصة المصنوعة من جلد الثور صورة الربات حاميات المنزل Lares وهن يمرحن! " وهنا - على أية حال - نرى أن اللغة رومانية خالصة.

وفي متناولنا مجموعة من الإشارات لدى كتاب روما إلى أحد أعمال نايفيوس الكوميدية بعنوان "تارنتيلا" Tarentilla، وهو عنوان ربما يعني "فتاة تارنتوم"، ورغم وجود مدينة تارنتوم في إيطاليا، فإن المسرحية دون شك ترجمت عن اللغة اليونانية؛ حيث إن تارنتوم كانت مستعمرة إغريقية، ووردت إشارة إليها في مسرحية

لكاتب إغريقي هو أليكسيس تحمل عنوان: "أهل تارنتوم"، وكانت تتعرض لوصف تلك المدينة المرحة الصاخبة، المولعة بحفلات العشاء وممارسة الحب والفلسفة. ولكن لم يكن بوسع أي مواطن روماني، شاهد مسرحية نايفيوس، أن ينسى أن الجنود الرومان ظلوا لسنوات طويلة يشاركون في حملات بين المدن الإغريقية الواقعة في جنوب إيطاليا وصقلية، ووقفوا هناك على نمط حياة أكثر روعة وصخبا ومجونًا مما عرفه الرومان أو مارسوه. ولا ريب أن الكثيرين منهم كانوا ينفسون عن همومهم خلال ساعات راحتهم خارج الخدمة، بصحبة فتيات مماثلات لبطلة مسرحية نايفيوس[3]، ونقرأ فقرة تقول : "ومثل كرة تدور بين حلقة من اللاعبين، وضعت نفسها تحت تصرف الجميع، تومئ لشخص وتغمز لثان، وتلاطف ثالثًا، وتعانق رابعًا، وتمنح يدها ليمسك بها آخر، وتدوس بقدمها على قدم آخر، وتشارك آخر الغناء، وتبعث رسالة بإشارة منها لآخر.". ولو جاز لنا أن نحكم من خلال الشذرات، فالمسرحية تتناول مغامرات شابين من الريف، يبعثران ما ادخراه في مدينة مترفة صاخبة، فهما يقيمان حفل شراب، حيث عب أحدهما من الشراب حتى الثمالة، وكان على محظيته أن تتدخل لمساعدته. وفي الوقت نفسه، يتعقبهما والداهما الغاضبان. ويعقب هذا مشهد عاصف، وأخيرًا يتلقى الشابان نصيحة رزينة مفادها أن يتركا المدينة، وأن يستقرا في حياة زوجية رصينة في مزرعتيهما.

وفي أعمال كوميدية أخرى، نرى الشخصيات المألوفة في الكوميديا الحديثة. ففي مسرحية "المنافق" Colax ، لا نرى فحسب شخصية المتملق أو الطفيلي، بل نرى أيضًا الجندي المتفاخر miles gloriosus؛ وقد ترجمت المسرحية عن مناندروس، كما يقدم لنا ترنتيوس معلومات مدهشة تبعث على الحيرة، مفادها أن كلاً من نايفيوس وبلاوتوس هما اللذان قاما بترجمتها (وربما كان يقصد القول : بلاوتوس أو نايفيوس). ويبقى سؤال : هل تعاون الكاتبان الدراميان في القيام بالترجمة ، أم هل أعاد بلاوتوس كتابة المسرحية بهدف معاودة عرضها ؟ أما مسرحية "Agitatoria"

(وتعني حرفيًا : سائق العربة في السباق)، تدور حول سباق العربات، ونرى شخصًا - ربما كان والد البطل- يقول لديميا : " خشية أن تقول إنني أتخلى عنك، سوف أضعها (الخيول) تحت تصرفك في هذا اليوم فقط، وبعدها سأبيعها، أثناء جريها في السباق إلا لو فزت بالسباق ". ولدينا نبذة أخرى من هذا الحوار تدور حول نتيجته : ماذا ؟ ... هل فزنا حقًا ؟ .. أجل لقد فزت .. آه إنني مسرور ! .. سأقص عليك كيف حدث ذلك". ثم نسمع مصادفة بعدها شجاراً ربما يكون بين أب وابنه ، جاء فيه : "يبدو أنك تتعمد معارضة كل ما أريده، وترغب فيما لا أرغب فيه ". وهناك برولوج في مسرحية "المصاب بالرمح" Acontizomenos يضعها في مصاف مسرحيات الطراز الأول؛ ويبدو أنه يتحدث عن شخص ما، اتُّهم زورًا بقتل شقيقه التوأم، ونسمع أيضاً عن جريمة قتل حدثت في منتصف الليل. أما مسرحية "الساهرون طوال الليل" Agrypnuntes (من المحتمل أنهم ساهرون لغرض إجرامي)، فتتناول عصابة لصوص تثير الفزع في الشوارع. وهناك بيت ربما يوحي بأن الشاعر عرض لصوص الليل على خشبة المسرح. وهنا يثار سؤال : هل كانت مسرحية "أبيلا Apella تقدم صورة لشخص يهودي ؟ ونتذكر هنا شخصية أبيلا اليهودي Iudaeus Apella عند هوارتيوس، وربما كان الاسم تورية تتكون من الحرف (a) الذي يفيد الحرمان من المعنى + pellis التي تعني « من أجرى له الختان »، وكانت إحدى مسرحيات أندرونيكوس الكوميدية، وفقاً لرأي ريبك Ribbeck ، بعنوان Verpus، التي تعني «الرجل الذي أجرى له الختان»"، ولم يتبق من مسرحية "أبيلا" سوى إشارتين عن البصل. وفي مواضع أخرى من الشذرات، لدينا إشارات إلى الموضوعات التقليدية المبتذلة الخاصة بالكوميديا الرومانية، على شاكلة قوة الحب، وجلد العبيد، والإفراط في الشراب، والفسوق. فالشبان يطاردون المحظيات، ويعدوهن بوضع كل ما يملكون رهن تصرفهن. ونرى أحد الشبان يتمنى بفجاجة أن تريحه الآلهة من والديه، على أمل أن يمنح ممتلكاتها لمحبوبة قلبه.

وهناك إشارات أخرى إلى الولائم والطفيليين والأطفال الذين يلقون في العراء والتوأمين، وحتى إلى التوائم الأربعة (وما إلى ذلك دون شك)، ونلمح ذلك من عناوين مسرحيات على غرار : "المجانين" ، الخدعة، "التراب في عينيه"، إذ توحي جميعها بمواقف مألوفة لدى قراء بلاوتوس. أما عن القول بوجود سمة عدم الاحتشام أو الخلاعة والمجون ، فذلك ما توحي به عناوين على شاكلة : "الخصيتان" Testicularia و"عضو الذكورة الضخم (فاللوس)" Triphallus، وكذا من بعض الشذرات الأخرى.

وكانت كلمة Personata تعني " المسرحية التي تستخدم فيها الأقنعة"، وهذا يوحي بأن الأقنعة لم تكن تستخدم في مسرحيات أخرى، ولكنها قد تعني "السيدة التي ترتدي القناع " في إيحاء إلى أن البطلة كانت ترتدي قناعًا خاصًا، بوصفه نوعًا من التنكر، على الأقل في جزء من المسرحية. وبوجه عام، قد يوحي ذلك أن الممثلين على المسرح الروماني بوجه عام ، باستثناء الميميات، كانوا يرتدون عادة أقنعة، وليس هناك ما يضمن أن ننسب إلى نايفيوس أول مسرحية أدبية من نوع القصص الأتيلية؛ كما أننا لسنا بحاجة إلى أن ننسب له – بسبب إشارته الحقيقية أو المفترضة إلى الموضوعات الإيطالية – فضل ابتكار موضوعات كوميديا التوجاتا (fabula togata)، التي ترتكز على أساس من موضوعات إيطالية محلية.

ومن الواضح أن ما قدمه من ابتكار يتجلى في المسرحية التاريخية الرومانية، أو ما يطلق عليه : "Fabula Praetexta" أو "Praetextata" ، أي "القصص الوطنية" [نسبة إلى العباءة الرومانية (toga praetexta) ذات الحواف الأرجوانية التي كان يلبسها حكام الرومان]، وكانت المسرحية التاريخية تتناول مآثر الرجال الذين كانوا يرتدون هذه العباءة، وكذلك أبطال التاريخ الروماني والأساطير الرومانية. ولذلك عندما نرى فارو "Varro" يقتبس من مسرحية كلاستيديوم "Clastidium"

لنايفيوس بيتًا إيامبيًا يشير إلى عودة أحد المنتصرين إلى أرض الـوطن، ربـما لا يخامرنـا شك في أن هذا العمل كان مسرحية تتناول الانتصار الـشهير الـذي تحقـق في معركـة كلاستيديوم عام ٢٢٢ ق.م. على يد القنـصل كلاوديـوس مـاركيلوس " Claudius Marcellus". ونــسمع أيــضًا عــن مــسرحية لنــايفيوس بعنــوان "رومولــوس" "Romulus"، وقد ينطبق الحال نفسه عـلى مـسرحيته "الـذئب" "Lupus"، ومنهـا شذرة لحوار يدور بـين فيبـي "Vibe" ملـك فيـي "Veii" وأموليـوس "Amulius" الملك الذي اغتصب مدينة ألبالونجا "Alba Longa" ، والذي قدر له أن يـذبح عـلى يد رومولوس. وأحيانًا يقال إن هذه المسرحية، أو مـسرحية أخـرى، كانـت تتنـاول طفولة رومولوس وانتصاراته التي حققها فيما بعـد حينما شـب عـن الطـوق وصـار رجلاً. ولو كان الأمر كذلك ، فإن المسرحية التاريخية قـد تحـررت تمامًـا مـن «وحـدة الزمن»، التي حتمت على معظم المسرحيات الكلاسيكية أن تكون مقتصرة عـلى نهـار يوم أو أكثر قليلاً (كان زمن مسرحية "المعـذب نفـسه " لترنتيـوس يومـان) ، ولـيس هناك ما يؤيد هذا الاعتقاد سوى ملاحظة للناقد دونـاتوس Donatus (بالإشـارة إلى التعبير الذي غدا مضرب الأمثال : "lupus in fabula" ، ويعنـي « ظهـر الـذئب في الحكاية » ، وهو مساوٍ لمقولتنا : « لقد ذكر الشيطان ! » ؛ وهذا يعني أن تتحـدث عـن شخص فتراه فجأة أمامك. وفي الحق أنه لم يكن هناك ذئب ظهر في القـصة أو الحكايـة؛ أثناء عرض مسرحية لنايفيوس، في مشهد إرضاع رومولوس وريموس (على يد ذئبـه). وتنشأ المشكلة نفسها عند افتراض أن المسرح الروماني كان قـادرا عـلى عـرض تـوأمين يرضعان أنثى الذئب، أو أن نـايفيوس كـان يعتقـد في جـدوى عـرض مـشهد إرضـاع التوأمين دون وجود الذئب. ومـن الواضـح أن هنـاك مـسرحية مـا لنـايفيوس تتنـاول (قصة) رومولوس (ونحن نعرفها بالفعل)؛ وأخرى تنطوي على مفهوم عبثـي لمحاولـة تفسير عبارة "lupus in fabula" (التي تعني حرفيا "الذئب في القـصة")، مـن خـلال تخيل أن رضاعة التوأمين من أنثى الذئب قد عرضت بالفعل في هذه المسرحية.

ولقد دفع ولع نايفيوس بالتاريخ الروماني والقضايا المعاصرة إلى تـأليف عمـل آخر ليس بمسرحية، أسماه "الحرب البونية" Bellum Punicum، وهو سرد منظوم في البحر الساتورني للحرب البونية الأولى. وها هو شيشرون يضع على لسان كاتو قـولاً مفاده أنه هذا العمل كان مصدر سعادة للشاعر في شيخوخته، ومنه نخلـص إلى هـذا العمل قد نظم أثناء نفي نايفيوس إلى أوتيكا "Utica" ، حنـيما حالـت الظـروف بينـه وبين بيئته الأوروبية المألوفة ، ونعني بها المسرح. وأرى صعوبة في الإقرار بصحة هـذا القول. وربما يتمثل كل ما كان يقصده شيشرون – في القول بأن نايفيوس استمد متعته في شيخوخته – من معاودة قراءة قصيدته، ولو صح وكان هذا مقصده فإنـه يـصعب الحصول على دليل موثوق به أكثر ، مفاده أن سنوات نايفيوس الأخيرة كانـت ملبـدة بالغيوم وتنذر بسوء الطالع.

ووفقًا لاعتقاد ساد خلال فترة الإمبراطورية، يمكن القول إن تهكم نـايفيوس على الأرستقراطية الرومانية قد وضعه في مأزق غير محمـود العواقـب. ويخبرنـا أحـد المعلقين من القرن الخامس بعد الميلاد أن نايفيوس تعرض للمـز عائلـة آل ميتيلّـوس التي تولى عدد من أفرادها منصب القنصل، وتهكم عليهم في بيت له يقول :

fato Metelli Romae fiunt consules.

= « لقد أصبح آل ميتيلوس قناصل في روما عن طريق المصادفة » .

وهـذا يعنـي أن آل ميتيلـوس لم يـصلوا إلى منـصب القنـصل عـن اسـتحقاق وجدارة. وكان قانون الألواح الاثنى عشر القديم يفرض عقوبة مشددة على التـشهير أو التجريح :

(si quis occentauisset sive carmen condidisset quod infamiam faceret flagituiumve alteri)

(= لو أن شخصًا أقـدم عـلى الهجـاء أو عـلى تـأليف أشـعار بقـصد التـشهير بشخص آخر أو إهانته ...) ؛ وهنـــاك إشـــارة إلى معترك الـسياســـة، حيـث تقـضي العقوبة بالجلد (cautum est ut fustibus feriretur qui publice invehebatar.) . وبالتالي فإن آل ميتيلّوس (وكان أحـدهم قنـصلاً عـام ٢٠٦ق.م.) كـانوا يمارسـون حقهم عندما ردوا على نايفيوس بالبحر الساتورني ذاته :

dabunt malum Metelli Naevio poctae.

= « سوف ينزل آل ميتيلّوس العقاب بالشاعر نايفيوس» .

وربما يعتري الشك هذه القصة، فقد تكون منتحلة؛ ولكن جيليوس يقتطف لنا أيضًا أبياتًا من نظم نايفيوس يعتقد أنها – في أغلب الظن – تتضمن إشـارة إلى حادثـة مشينة في حياة سكيبيو العظيم، إذ تقول : « فحتى ذلك الذي حقق هذه الإنتـصارات المجيدة بذراعه القوية، وبمآثره التي أذهلت العالم، وهو الرجل ذو الصيت الـذائع في عيون كل الأمم، حتى هو قد عرف معنى أن يقصيه والده عن محبوبتـه، مـع أنـه نقـي الصفحة لا تثريب عليه » . (ربما لا تشير هذه الفقرة إلى سـكيبيو ولكـن إلى شخـصية مختلفة ، محارب متفـاخر في المـسرحية). ولقـد جـاء عـلى لـسان إحـدى شخـصيات بلاوتوس في الأبيات ٢١٠ – ٢١١ الفصل الأول من مسرحية "الجندي المغرور" مـا نصه : سمعت أن شاعرا أجنبيا تعرض للعقاب بربط وجهه إلى عمود، وظل موثوقـا بسلسلتين، يوما بطوله". ويخبرنا فيستوس أن بلاوتوس استخدم تعبير شاعر أجنبـي poeta barabarus إشارة منه إلى نايفيوس، ويؤكد جيليـوس أن نـايفيوس وضـع في غياهب السجن بسبب انتقاده اللاذع وتحامله على النبلاء ، وأنه كتب وهو في الـسجن مسرحيتيه: "هاريولوس" Hariolus ، و"ليو" Leo ، يعتذر فيهما عـما بـدر منـه مـن خطايا. ونتيجة لهذا أمر الترابنة (= النقباء) بإطلاق سراحه.

وعلى أية حال، يخبرنا (القديس) جيروم أن عائلة ميتيلّوس والنـبلاء الآخـرين قد طردوه من روما ، ولقي حتفه في أوتيكا عام ٢٠١ق.م. ولكن يتعذر التوفيـق بـين هذه الروايات؛ فإذا كان سجن نايفيوس قاسيا بالشكل الذي يعرضه بلاوتوس، فمن

الصعوبة بمكان أن نتصور كيف استطاع أن يكتب هاتين المسرحيتين وهو مصفد في الأغلال. كما أن شيشرون لا يذكر لنا أي إشارة عن السجن أو النفي. بل يخبرنا أن هناك تعليقًا قديمًا، يحدد عام ٤٠٤ ق.م. موعدا لوفاة الشاعر؛ وعلى كُلٍّ، فهو تاريخ، يرى فارو أنه مبكر للغاية. ومن الواضح أن تاريخ وفاة نايفيوس كان موضع جدال، منذ وقت مبكر كما ورد عند شيشرون.

وأرى – بشكل عام – أن الأبيات المنسوبة في هذه النوادر لنايفيوس حقيقية، أما ما يخص رد عائلة ميتيلوس على الشاعر ، فأتشكك في أنها منظومة في البحر الساتورني، لأنه بحر شعري يسهل وزنه . لكننا حتى لو استبعدنا كل هذه القصص باعتبارها محض مهاترات، فإننا نقف أمام حقيقة مفادها أن هذا النوع من القيل والقال قد التصق بنايفيوس. أما الدليل الأمثل على أن حريته في التعبير والحديث قد جرت عليه نوعا ما من العقاب، فهو أن كتاب الدراما اللاتين اللاحقين كانوا يقسرون أنفسهم قسرًا على عدم الإشارة – ولو تلميحًا – إلى السياسة أو ذكر معاصريهم بالاسم. لقد كان نايفيوس أول من خطا خطواته نحو خلق دراما جديدة، تتناول القضايا الحيوية للشعب الروماني، لكن يد الدولة القوية أجبرت كتاب الدراما الرومانية على حصر أنفسهم داخل الموضوعات التافهة أو الأجنبية.

المسرحية الوطنية (التاريخية) بعد نايفيوس

أسهمت مسرحيتا نايفيوس التاريخيتان "رومولوس"، و"كلاستيديوم" – المشار إليهما من قبل – في ترسيخ تقسيم المسرحية التاريخية إلى نوعين :

١ – المسرحيات التي تتناول التاريخ الروماني الضارب في القدم أو الأساطير.

٢ – المسرحيات التي تحتفل بانتصارات أحرزها القادة الرومان الأحياء أو المتوفون حديثًا.

ويتجلى النوع الأول في مسرحية "السابينيات" Sabinae لإنيوس (اختطاف نساء السابين) – إذا كان هذا العمل مسرحية في الأصل – وكذلك مسرحية "آل آينياس" Aeneadae أو "ديكيوس" Decius لأكيوس التي تتحدث عن انتصار سينتينوم Sentinum عام ٢٩٥ ق.م. الذي تحقق بسبب تضحية القنصل ديكيوس موس Decius Mus بنفسه، وكذلك مسرحية "بروتوس" Brutus لأكيوس أيضًا، وهي تروي قصة عن طرد الطاغية تاركوينيوس Traquin على يد أول قنصل لروما. أما أمثلة النوع الثاني، فتتمثل في مسرحية "أمبراكيا" Ambracia لإنيوس، التي لا بد أنها تروي قصة الاستيلاء على أمبراكيا عام ١٨٩ ق.م. على يد راعي إنيوس، القنصل فولفيوس نوبيليور Fulvius Nobilior (لكن ليس من الواضح إن كان هذا العمل مسرحية من عدمه)، وكذلك مسرحية "باولوس" Paulus لباكوفيوس، هذا لو رأينا أن هذا العمل مسرحية تاريخية، تحكي عن الانتصار الذي تحقق في موقعة بيدنا Pydna عام ١٦٨، على يد القنصل آيميليوس باولوس Aemilius Paulus. وتشمل هذه القائمة المختصرة كل المسرحيات التاريخية التي وصلت إلينا والتي عرضت في روما.

ولا بد أن التاريخ المعاصر كان مادة خصبة محببة للتناول على خشبة المسرح. وربما بدا أن هناك قاعدة للمسرح الروماني (على الأقل بعد زمن نايفيوس) قوامها عدم ذكر الشخصيات المعاصرة بالاسم. ويقول شيشرون (Rep. IV) إنه لم يكن مسموحا في روما القديمة توجيه اللوم إلى أي شخصية رومانية على قيد الحياة أو الثناء عليها على خشبة المسرح. ونعلم على أية حال أن المسابقات الجنائزية كانت تقام على شرف آيميليوس باولوس عام ١٦٠، وأنها كانت تشمل عروض المسرحيات؛ ومن المعروف أن مسرحية «باولوس» كانت مسرحية تاريخية، كُتبت خصيصا لهذه المناسبة. وكانت هذه المسرحية تتناول معركة ما، وتنطوي على إشارة إلى أحد الممرات الجبلية،

يفترض أنه استخدم بالقوة (للعبور) من جانب سكيبيو ناسيكا Scipio Nasica، الأمر الذي حسم نتيجة المعركة في بيدنا. وأجد من الصعوبة بمكان افتراض أن هذه المسرحية التاريخية قد عرضت في عروض الاحتفال بالنصر الذي حققه القائد المنتصر.

وعلى كل، يبدو أن المسرحيات التاريخية التي تتناول التاريخ المعاصر قد كتبت لمناسبة خاصة، يُفترض أنها كانت في شكل تقرير مختصر. ذلك أن صياغة مسرحية من رحم أحداث حملة عسكرية حديثة - لا بد أنها لم تكن مهمة يسيرة على الإطلاق. وتوحي ندرة الشذرات المتبقية بأن هذه المسرحيات - فضلاً عن قلة عددها - كانت قصيرة.

وعلى النقيض من ذلك، لا بد أن نذكر المسرحية التاريخية التي كتبها كورنيليوس باليوس Cornelius Balbus ، تخليدا للإنجازات التي حققها عام ٤٩ ق.م. وعرضها على خشبة المسرح في المسابقات التي أقيمت في جاديس Gades (= قادش) عام ٤٣. ويجب اعتبارها واحدة من المسرحيات التي تنتهك اللياقة بشكل سافر، وهو ما يستوجب اعتبار الكاتب مذنبًا (Cic. Ad fam. X. 32).

ولقد كانت الأسطورة الرومانية أو التاريخ السحيق، مادة خصبة تستهوي كاتب الدراما. وهناك بعض الأبيات المتبقية من مسرحية "آل آينياس" أو "ديكيوس" لأكيوس، تتناول صراحة المعركة واحتفال التضحية بالنفس (devotio). ويقتطف شيشرون من مسرحية "بروتوس" رواية تاركوينيوس لحم رآه، مع رد مفسر الأحلام عليه، وهو رد ينتهي بإشارة مؤثرة إلى العظمة والمجد اللذين ينتظران روما في المستقبل. ولقد وجدت المسرحية التاريخية – مثلها في ذلك مثل مسرحيات شكسبير عن التاريخ الإنجليزي – فرصًا للاحتكام إلى العاطفة الوطنية، فكانت ملاذا لكتّاب الدراما وللأوغاد بالمثل!. ويتناول البيتان المتبقيان من تلك المسرحية الأصل اللغوي لكلمة (قنصل)، فضلاً عن إنجازات توليوس Tullius (أي الملك سرفيوس

توليوس). ووفقًا لشيشرون أخذ المشاهدون - عام ٩٣ ق.م. - البيت الأخير على أنه مناسبة لتملق إنجازات شخص آخر، اسمه توليوس (هو شيشرون نفسه). فلقد كان الرومان – بما فيهم شيشرون – مولعين باستقراء تلك الإشارات الضمنية الواردة في موضوعات المسرحيات القديمة، وهذه الحقيقة ذاتها، توحي بأن الإشارة المباشرة (الفجة) إلى الأحداث الراهنة والأشخاص الأحياء لم تكن تلقى تشجيعًا منهم أو قبولاً لديهم. وربما خصصت مسرحية بروتوس للإشادة براعي أكيوس، القنصل يونيوس بروتوس Junius Brutus، الذي احتفل بانتصاراته في أسبانيا في حفل مهيب عام ١٣٦ ق.م.

ويبدو أن هذا هو كل ما يمكن قوله على الأرجح عن المسرحيات التاريخية، التي عرضت على المسرح الروماني. وفي حقيقة الأمر، يبدو من الشطط أن نقول إن أيًا من المسرحيات التاريخية الأخرى لم تؤلف بهدف العرض. ويذكر العالم اللغوي المتأخر ديوميديس - عندما يستشهد بأمثلة من هذا النوع من الدراما - فقط مسرحيات "ماركيلوس" (= كلاستيديوم)، "بروتوس"، "ديكيوس" دون غيرها. ويخبرنا برولوج مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo لبلاوتوس (الأبيات ٤١-٤٢) بورود ذكر للخدمات التي قدمتها الآلهة نبتونوس (Neptunus)، والفضيلة (Virtus)، والنصر (Victoria)، ومارس (Mars)، وبيلونا (Bellona) للدولة، لكن المعنى المألوف للتراجيديا يؤكد صراحة أن الإشارة في هذا الصدد تخص المعالجات الرومانية للمسرحيات التراجيدية الإغريقية.

ولا بد أن نخلص إلى أن أمر ظهور المسرحية التاريخية على يد نايفيوس قد أثبت صحته نسبيًا. فلقد اتخذ هذا الشكل من الدراما اللاتينية أهمية غير مستحقة في عيوننا، بسبب ولع النحاة الرومان بالتصنيف، وبسبب رغبتنا الخاصة في الوقوف في الدراما اللاتينية على شيء يشبه المسرحيات التاريخية عند شكسبير. ويبدو الأمر بوجه عام

وكأنه يتجاوز قدرة كتاب الدراما الرومان على تأليف حبكة قائمة بذاتها تمامًا ومستقلة عن النماذج الإغريقية. يضاف إلى ذلك أن ذكر التاريخ القومي أو حتى ذكر التاريخ السحيق على خشبة المسرح - كان يعد مثارًا للحرج ؛ نظرًا لحساسية أفراد الشعب العاديين والحكومة إزاء هذا الموضوع. وقد وجدت كوميديا السلوك القومي (الباليَاتا) (fabula palliata) مادتها الخام في الحياة اليومية للبسطاء من الناس من سكان المدينة، وربما نجد في حبكاتها ما يستدل به على أنها تدين إلى حد ما للكوميديا الحديثة. وبهذه الطريقة حققت نجاحًا يشبع على الوجه الأكمل طموحات ثلاثة كتاب نعرف جيدًا أسماءهم. ولم تكن المسرحية التاريخية تعدو كونها مادة لعدد قليل من كتاب التراجيديا، ولا يتجاوز ما تبقى منها خمسة أو ستة عناوين، وما يقرب من خمسين بيتًا. ولقد حافظت على وجودها بوصفها تأليفًا أدبيًّا محضًا، وقد وزع لوكيوس كورنيليوس باولوس مخطوطته على أصدقائه الذين قرأوها بنوع من الاستمتاع المتربص.

وقد استمر تأليف مسرحيات عن التاريخ المعاصر والسحيق خلال عصر الإمبراطورية، ولكن ليس بهدف عرضها على خشبة المسرح، ويتمثل النموذج الوحيد المتبقي منها في مسرحية "أوكتافيا"(*) المنسوبة خطأً إلى سينيكا، فالحق إنها ألفت في وقت ما بعد وفاة الإمبراطور نيرون، وجعلت زوجته التعسة بطلة المسرحية. ولا يبدو أن هذه المسرحية تدين بشيء إلى المسرحية التاريخية الأصيلة في عصر الجمهورية؛ بل هي مجرد محاكاة للتراجيديا الإغريقية باستثناء أن الموضوع روماني. ولم يبد المؤلف اهتمامًا أكثر من سينيكا بمقتضيات الإخراج المسرحي؛ فمن الواضح أنه يكتب لمجرد الكتابة الخاصة أو الإلقاء السردي.

الفصل الخامس

بلاوتوس : حياته وأعماله المسرحية

تقدم لنا مصـــــادرنا التاريخيـــــة للأدب اللاتيني تفاصيل مسهبة عـن حيـاة "بلاوتوس" ، نعرف منها أن تيتوس ماكيوس بلاوتوس Titus Maccius Plautus، وُلدَ في سارسينا "Sarsina" في إقليم أومبريـا "Umbria"، حـوالي عـام ٢٤٥ ق.م.، وادخر في روما مبلغًا من المال، كسبه من وراء عمله فنانًا في المسرح (الأمر الـذي ربـما يعني أنه بدأ حياته ممثلاً)، ثم انخرط فيما بعد في ممارسة التجـارة وفقـد مدخراتـه، مما اضطره للعمل عاملاً بالأجر في مطحن للغلال؛ وفي أوقات فراغه التي أتاحتها له هذه المهنة مارس كتابة بعض المسرحيات، التي يبـدو أنهـا حققـت قـدرًا لا بـأس بـه مـن النجاح، أغراه بامتهان حرفة الكتابة للمسرح بحماس وجدية. وكانت وفاته عام ١٨٤ ق.م.، ورغم عدم وجود شيء لا يعتريه الشك إلى حد بعيد بشأن هذه القـصة، تظهـر الدراسة النقدية أن الرومان أنفسهم كانوا بشكل عام غـير متفقـين بخـصوص اسـم الكاتب وتاريخه وأصالة أعمالـه المفترضـة. ولكـن لا شـك أن هنـاك كاتبًـا مـسرحيًا كوميديًا يسمى "بلاوتوس"، وهـو الكاتـب الأكثـر نجاحًـا في الجيـل الـسابق لجيـل "ترنتيوس". ومن المحتمل عدم وجود سجل مكتوب ظل باقيًا بعد موته، يُخلد ذكراه سوى المسرحيات التي تركها في شكل مخطوطات ، والتي ربـما يحمـل بعـضها - عـلى صفحة العنوان - اسم المؤلـف في صـيغة المـضاف إليـه، مثـل : Plauti Casina (أي مسرحية كاسينا لبلاوتوس).

ويبدو أيضًا أنه لم يتبق سوى تفاصيل قليلة من عروضـه الأولى، سـواء كانـت متـضمنة في الـسجلات الرسـمية للمـسابقات العامـة "Ludi Publici"، أو مدونـة

باختصار في حواشي المخطوطات، وسرعان ما آلت هذه السجلات إلى الفوضى في ذلك العصر الذي شابه انعدام البحث والدراسة. وربما أغرت شهرة بلاوتوس بوصفه كاتبًا كوميديًّا المنتجين من عديمي الضمائر بتقديم أعمال كتاب دراما آخرين تحت اسم "بلاوتوس" نفسه. وربما تكون تطبيقاته الخاصة [إذا كان جيليوس على صواب] من عكوفه على العمل على مسرحيات الكتاب السابقين مسئولة - من ناحية - عن هذا الالتباس. وبمرور الوقت زاد عدد إجمالي المسرحيات المنسوبة إليه إلى مائة وثلاثين مسرحية. وجاهد الباحثون الرومان - ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً - من أجل أن يميزوا الحقيقي عن الزائف، لكن مناهجهم كانت غير موضوعية، ونتائجهم متعارضة ومتناقضة. ولقد حدث أحيانًا أن ساورتهم الشكوك حول الدليل الخاص باسم المؤلف المدون على صدر الصفحة الأولى من المخطوطات، كما لم يكن لديهم معيار من التراث السابق عليهم، سوى الإحساس الشخصي بالأسلوب، كي يميزوا به المسرحيات الحقيقية لبلاوتوس [سواء نسبتها المخطوطات إليه أو إلى كتاب آخرين] عن مسرحيات كتاب آخرين نُسبت له زورًا.

وأخيرًا، بذل الباحث العلامة "فاور" - في زمن شيشرون - جهدًا مضنيًا في إزالة هذا الالتباس. ويبدو أنه خلص إلى تكوين ثلاث قوائم: (أولاً) المسرحيات المعترف بنسبها إلى بلاوتوس بشكل عام؛ (ثانيًا) المسرحيات الأخرى التي يعتقد بناء على أسلوبها أنها مسرحيات لبلاوتوس؛ (ثالثًا) المسرحيات التي - رغم أن البعض ينسبها لبلاوتوس - كانت وفقًا لرأي فارو - من بنات أفكار كتاب آخرين. وشملت القائمة الأولى التي أعدها "فارو"، إحدى وعشرين مسرحية. وفي حقيقة الأمر، لم تكن مناهج "فارو" نقدية، لكن لا سبيل لإنكار أهمية رؤيته. ورغم تواصل الجدل لعدة قرون بعد وفاته، لا يمكن أن يكون محض مصادفة أن تشمل مخطوطات بلاوتوس التي بين أيدينا الآن على إحدى وعشرين مسرحية على وجه الدقة [لم يبق

من آخرها سوى شذرات]. ومن الواضح أن المحررين المتأخرين كفوا أنفسهم شر العناء بقبول تصنيف فارو للمسرحيات (Varronionae fabula)، دون سواه. إذن، لا تقدم لنا هذه المخطوطات سوى المسرحيات التي كانت - وفقًا لتصنيف فارو - مقبولة بشكل عام في زمانه. ولم يزعم فارو نفسه أن هذه القائمة كانت تشمل كل أعمال بلاوتوس. إذ إنه وضع كما رأينا في القائمة الثانية تلك المسرحيات التي اعتبرها - بناء على الأسلوب - من تأليف بلاوتوس، رغم كونها موضع جدل على الأقل، من جانب بعض الباحثين الآخرين. أما فيما يتعلق بالقائمة الثالثة، التي أدرجت فيها المسرحيات المنسوبة إلى بلاوتوس بناء على الأسلوب ، فقد أحس أنه غير قادر على قبولها، ويبدو أنه ابتدع بطريقة عبثية كاتبًا دراميًا أسماه "بلاوتيوس" "Plautius" ، وزعم أنه ألف على الأقل عددًا منها. ومن الواضح أن "فارو" وضع نصب عينيه إشارات أو عناوين ، مثل "Plauti Casina"؛ على أساس أن صيغة المضاف إليه من الاسم "Plautius" مطابقة لحالة المضاف إليه لاسم "Plautus" تمامًا ، وبناء عليه فقد حاول أن يثبت أن مسرحيات المدعو بلاوتيوس قد نسبت فيما بعد إلى بلاوتوس.

ويبدو جليًا أنه - بغض النظر عن تصنيف "فارو" - كانت هناك مسرحيات أصيلة لبلاوتوس، لم يصلنا أي منها. ومن المستبعد أن يكون ترنتيوس قد حاد عن جادة الصواب، حينما نسب إلى بلاوتوس مسرحية بعنوان «الذين لاقوا نحبهم معًا» "Commorientes"؛ مع أن هذه المسرحية غير موجودة في المخطوطات التي وصلتنا. ويزعم ترنتيوس أيضًا أن هناك مسرحية لنايفيوس [أو ربما لبلاوتوس] ، بعنوان "المنافق" "Colax". وإذا جاز لنا أن نعتقد أن هذين المؤلفين قد تعاونا معًا في التأليف ، أو أن بلاوتوس [حسب تأكيد جيليوس] قد عاود معالجة مسرحيات كتاب سابقين، يمكن أن نتفهم تمامًا أن هذا الخلط في نسبة التأليف قد حدث بعد جيل من وفاة بلاوتوس. لكن إذا كان هذا الالتباس قد بدأ في وقت مبكر، أيمكننا أن نشق في أن

الإحدى وعشرين مسرحية، التي نسبها إليه فارو كانت جميعا من بنات أفكار "بلاوتوس" ؟. ونلاحظ أنه ورد في برولوج مسرحية الحمير "Asinaria" اسم المؤلف [في صيغة الفاعل]، على أنه "Maccus"، وفي برولوج مسرحية التاجر "Mercator" يظهر اسم المؤلف (بوضوح) أنه "Maccus Titus". [من الملاحظ أن هاتين المسرحيتين تفتقران إلى تنوع بحور الشعر الذي هو سمة مميزة لبلاوتوس]. أما البرولوجات الأخرى الوارد بها اسم المؤلف، فيظهر فيها الاسم "بلاوتوس". وتذكر أقدم مخطوطة [القرن الخامس بعد الميلاد] في موضع ما اسم المؤلف [في صيغة المضاف إليه] على أنه "T. Macci Plauti". ويبدو أن الرومان درجوا على إطلاق اسم واحد فقط من الاسم الثلاثي للمؤلف : إما "Maccus" ، أو "Maccus Titus" ، أو "Plautus"، على أساس أن الاسم الثلاثي للمؤلف هو "Titus Macc(i)us Plautus". ولكننا نرى المؤرخ والكاتب الدرامي أكيوس ينكر هذا التماثل دون مواربة، علمًا بأن أكيوس "مارس الكتابة قبل زمن فارو بنصف قرن. كما أن أكثر من باحث - على أيامنا هذه - [مثل ويستواي Westaway، ونوروود Norwood] أن مسرحية "التاجر" تختلف في أسلوبها عن المسرحيات الأخرى. وعلينا أن نفترض أنه كانت لبلاوتوس أسماء مختلفة أثناء حياته، أو أن الأجيال اللاحقة خلطت بين شخصين أو أكثر. وسواء كان "Maccus" و "Plautus" يشيران إلى الشخص نفسه أم لا ، فالحصافة تدفعنا إلى القول إن كلا الاسمين يبدو مماثلاً لأسماء شخصيات مسرحية، إذ كان "Maccus" مهرجًا (بهلولاً) في القصص الأتيلية، كما أكد فيستوس أن كلمة Plautus بوصفها مفردة لغوية، تعني "مفرطح القدمين"، وهذا يذكرنا بالاسم اللاتيني لممثل الميمية الذي كان يمثل وهو حافي القدمين "planipes".

وعلى وجه الإجمال يبدو من المعقول أن نعتقد في صحة قائمة فارو، رغم أن هافيه "Havet" وفريتيه "Fréte"، يصرحان بخطأ نسبة مسرحية "الحمير" إلى بلاوتوس Pseudo-Plaute. أما بشأن تاريخ وفاة بلاوتوس فيؤكد القديس جيروم

أنه مات عام ٢٠٠ ق.م.، ويقول شيشرون إنه توفى عام ١٨٤ ق.م.، في حين يذكر جيليوس أنه كان معاصرًا لكاتو الأكبر (٢٣٤ - ١٤٩ق.م.) ومن حسن الطالع وجود دليل وجيه، يوضح أن التاريخ الذي ذكره شيشرون لوفاة بلاوتوس ليس بعيدًا عن الحقيقة. ويبدو أن هناك إشارة في مسرحية "الجندي المغرور" إلى سجن الشاعر "نايفيوس". كما يتحدث برولوج مسرحية "علبة الحلي" Cistellaria عن الحرب البونية الثانية التي كانت رحاها لا تزال دائرة. وفيما يتعلق بالمسرحيتين ظلت سجلات العرض الأول (didascaliae) محفوظة في أقدم مخطوطة وصلت إلينا . وهذه السجلات تحدد تاريخ عرض مسرحية "ستيخوس" Stichus بعام ٢٠٠ ق.م.، وتاريخ عرض مسرحية "بسيودولوس" بعام ١٩١ ق.م. وربما استنتج شيشرون تاريخ وفاة بلاوتوس، نظرًا لعدم ذكره في السجلات، من خلال مسرحيتين جديدتين ألفهما بلاوتوس بعد ذلك العام. ومن الطبيعي ألا يكون هناك دليل مماثل على تاريخ ميلاده. وينقل شيشرون ما قاله كاتو عن بلاوتوس، ومفاده أن الأخير كان يجد في شيخوخته متعة في مشاهدة مسرحيتي "بسيودولوس" و"الأحمق" Truculentus. ويفهم من هذه الفقرة بوجه عام أن هاتين المسرحيتين قد ألفتا حينما كان بلاوتوس في سن الشيخوخة، وربما اعتمد هذا القول على فقرات مفقودة في مسرحيات لبلاوتوس، مماثلة للإشارة المتبقية من مسرحية "التوأمتان باكخيس" "Bacchides" إلى مسرحية "إبيديكوس" "Epidicus"، بوصفها "المسرحية التي تروق لي، لأنني كتبتها من أعماقي". وإذا كانت مسرحية "بسيودولوس" [التي أُنتِجت كما رأينا عام ١٩١ ق.م.] قد كتبت في شيخوخة بلاوتوس [أي سن الستين فما فوقها]، فهذا يعني أنه ولد قبل عام ٢٥٠ ق.م. وبالرغم من الشك في هذه الحجة، فإن النتيجة معقولة؛ إذ إنها تجعلنا نعتبر أن بلاوتوس عاصر في شبابه الشاعر نايفيوس، وتأثر بعبقريته الأصلية، كما أنه ربما استمد العِبرة من مصيره البائس.

وربما لا تعدو التفاصيل الببلوجرافية التي زودنا بها الكتاب اللاحقون، أكثر من مجرد كونها إشارات غير منطقية من الفقرات المتبقية أو المسرحيات المفقودة. وعادة ما تكون القصص الأسطورية ميالة إلى التجمع حول سير الحياة المبكرة للمشاهير،

لاسيما مع غياب معلومات يُعتد بها. فمثلاً قد تبدو مقولة أن بلاوتوس قد ولد في سارسينا، محض استنتاج من ذكر المؤلف لهذه المدينة في مسرحيته "منزل الأشباح". ولو أننا تناولنا حياة ترنتيوس، فسنرى أن هذه المعلومات البيلوجرافية مجرد أباطيل ملفقة لا أساس لها. كذلك فإن مقولة جيليوس أن بلاوتوس كتب عدة مسرحيات أثناء عمله في مطحن للغلال، لا يسلم من الشكوك؛ لأن المسرحيات المذكورة ليست موجودة في المخطوطات التي وصلتنا، ومن ثم لم تكن ضمن المسرحيات التي اتُفق على نسبها إلى بلاوتوس، بشكل عام، في زمن فارو. ورغم ذلك فمن المحتمل أن بلاوتوس اكتسب المعرفة العملية بالمسرح في سن مبكرة، وأنه ذاق مرارة الفقر وشظف العيش، وأنه كان يعتمد في كسب قوت يومه على نجاح مسرحياته وتقبل العامة لها في روما. وإن كنا لم نسمع عن وجود راعٍ يعيش بلاوتوس في كنفه، فربما نفترض على الأقل أنه بلغ من الدهاء مبلغا جعله ينأى بنفسه عن إغضاب النبلاء. وفي حقيقة الأمر، فقد عزف بلاوتوس عن القضايا السياسية، معلقًا على ذلك بأنها شأن يخص حكام الدولة. ولو أن المتزمتين تمتموا غاضبين احتجاجًا (كدأبهم على الدوام) على نغمة أعماله أو نغمة الدراما الجديدة بشكل عام، فإن بلاوتوس على أهبة الاستعداد لتنصيب نفسه بطلاً حاميًا للأخلاق العامة - هذا إن وضعنا فقط نصب أعيننا برولوج (مقدمة) أو إيبلوج (خاتمة) مسرحية "الأسرى" Captivi. وباستثناء مسرحية "التاجر" تبدو المسرحيات المتبقية متجانسة الأسلوب إلى أبعد حد [مع الاعتراف بالأدلة المعرضة للخطأ] ، إذ تؤكد مصداقية تصنيف فارو وقائمته بشكل عام، كما أنها تظهر أن بلاوتوس الذي ألف المسرحيات مؤلف مسرحي لا يشق له غبار، ولم يشغل نفسه كثيرًا بالسياسة والفلسفة والفنون الأدبية، بل كان شغله الشاغل كسب ود الجماهير ، من خلال عرض مسرحيات تلاقي القبول وتعزف على وتر إحساسهم بالمتعة واهتمامهم بالحبكة واستمتاعهم بالموسيقى والإيقاع وبلاغة اللغة.



خيرون يصعد إلى عالم الأحياء
رسم على مزهرية من إحدى العروض الهزلية الساخرة "Phlyax"
محفوظ في المتحف البريطاني

وفيما يلي قائمة بالإحدى وعشرين مسرحية المتبقية لبلاوتوس :

المسرحية	التاريخ	المصدر الإغريقي	المؤلف الإغريقي
١ - أمفيتريو Amphitruo	——	يفترض في نسبتها إلى الكوميديا الوسطى	——
٢ - الحمير Asinaria	ربما في وقت مبكر	مسرحية Onagos	ديموفيلوس
٣ - وعاء الذهب Aulularia	——	ينسبها البعض لمناندروس	——
٤ - التوأمتان باكخيس Bacchides	ربما في وقت متأخر	بها بيت ورد في مسرحية المخادع مرتين Dis Exapaton لمناندروس	——
٥ - الأسرى Captivi	——	——	——
٦ - كاسينا Casina	في وقت متأخر	مسرحية Clerumenoe (الورثة)	ديفيلوس
٧ - علبة الحلي Cistellaria	قبل عام ٢٠١ق.م.	مسرحية Synaristosae (الذين يتناولون الإفطار معًا)	مناندروس
٨ - كوركوليو Curculio	الفترة الوسطى	غير معروف	——
٩ - إبيديكوس Epidicus	قبل مسرحية التوأمتان باكخيس	غير معروف	——
١٠ - التوأمان مينايخيموس Menaechmi	آراء عدة	غير معروف	——
١١ - التاجر Mercator	ربما في وقت مبكر	مسرحية Emporos (التاجر)	فيليمون
١٢ - الجندي المتفاخر	——	مسرحية Alazon (المتكبر -	

المسرحية	التاريخ	المصدر الإغريقي	المؤلف الإغريقي
Miles Gloriosus		(المتفاخر)	
١٣- منزل الأشباح Mostellaria	حوالي عام ٢٠٥ق.م.	[يوحي بشكل متكرر أن مصدرها الإغريقي هو مسرحية الشبح Phasma، وقد كتب عدة مؤلفون إغريق مسرحيات بهذا العنوان]	غير معروف
١٤- الفارسية Persa	—	غير معروف	—
١٥- القرطاجي الصغير Poenulus	—	مسرحية Carchedonius (القرطاجي)	غير معروف
١٦- بسيودولوس Pseudolus	١٩١ ق.م.	غير معروف	—
١٧- الحبل Rudens	—	—	ديفيلوس
١٨- ستيخوس Stichus	٢٠٠ ق.م.	مسرحية Adelphoei "الأخوان"	ماندروس
١٩- ثلاث قطع من النقود Trinummus	—	مسرحية Thesaurus "الكنز"	فيليمون
٢٠- الأحمق Truculentus	في وقت متأخر	غير معروف	—
٢١- السلة أو الحقيبة Vidularia	—	مسرحية Schedia	غير معروف

ومن الملائم عند هذه النقطة أن نتناول طبيعة الكوميديا الحديثة نفسها وأن نقارنها بالأصول الإغريقية.

الفصل السادس

الكوميديا اليونانية الحديثة

يُعرف الشكل الأثيني المتفرد من الهجاء السياسي باسم الكوميديا القديمة، التي انتهت بسقوط أثينا عام ٤٠٤ ق.م.، وكان على الكوميديا من ذلك الوقت فصاعدًا أن تهتدي إلى موضوعات أخرى ، بعيدًا عن قضايا مدينة أثينا وشئونها؛ ولقد عثرت على ضالتها المنشودة في مشكلات المجتمع العامة، وفي الحياة المحلية في المقام الأول. وكانت تحتفظ بثرائها وخصوبتها، إذ نسمع عن سبعة وخمسين كاتبًا، ينتمون إلى ما يسمى "بالكوميديا الوسطى" [٤٠٤-٣٣٨ ق.م.]، كتب اثنان منهم ما يربو على مائتي مسرحية لكل منهما. وهناك ستة وأربعون كاتبًا من كتاب "الكوميديا الحديثة" - منهم مناندروس ، وفيليمون، وديفيلوس، وكتب كل واحد منهم بمفرده ما يقرب من مائة مسرحية. ومن كل هذا الإنتاج، لدينا آلاف الشذرات، لكن لا يوجد بحوزتنا في واقع الأمر من هذا النوع سوى ثلاث مسرحيات كاملة، هي : "برلمان النساء" Ecclesiazusae [٣٩١ ق.م]، "بلوتوس" (الثروة) Plutus [٣٨٨ ق.م.] لأريستوفانيس، ومسرحية "الفظ" (Dyscolus) لمناندروس؛ ورغم أننا اكتشفنا خلال القرن الحالي (=العشرين) أجزاء لا بأس بها، من خمس مسرحيات أخرى لمناندروس، فلابد من الاعتراف "أن ما تبقى من مسرحياته - على حد تعبير بيكارد - كامبردج Pickard- Cambridge [D.F. 152] - زاخر بالشذرات إلى حد بعيد. وأن نسب الأبيات لشخصيات بعينها غير مؤكد" بشكل لا تزول معه شكوكنا في هذا الصدد. وما لدينا من ست وعشرين مسرحية لاتينية، يعد بحق أمثلة كاملة - إذا جاز القول - للكوميديا الحديثة[1]، لكن مكمن الصعوبة يتمثل في تمييز ما نقله المترجمون الرومان عن الأصول الإغريقية، وما أضافوه هم من بنات أفكارهم. فمثلاً إذا أمكننا

التأكد من أن المسرحيات الإغريقية كانت تخضع لقاعدة الممثلين الثلاثة في المشهد الواحد، فلا بد - إذن - أن نعرف أن كل مشهد في أي مسرحية لاتينية يضم أربع شخصيات تتحدث، وهذا التغيير في العدد قد أدخله أحد الكتاب الرومان. ومن المفترض بوجه عام أيضًا أن كل مسرحية إغريقية كانت تحتوي على برولوج، وعلى جوقة لا تتدخل في جوهر الأحداث التي تدور على خشبة المسرح، وفوق ذلك كله يجب أن تكون هذه الأحداث مرتبة ترتيبًا منطقيًا. فكل هذه الفرضيات مفتوحة للجدل والنقاش.

هناك إذن ثلاث شخصيات تتحدث في أي مشهد [باستثناء الجوقة]. ونعرف أن هناك ثلاثة ممثلين ولم نسمع عن وجود رابع. ورغم ذلك هناك مشاهد في عدة مسرحيات لأريستوفانيس تحتاج إلى أربع شخصيات، وأحيانًا خمسة، تتحدث في المشهد الواحد؛ أما فيما يتعلق بالكوميديا الحديثة، فمن المؤكد أن هناك مشاهد في مسرحيات ماناندروس التي بقيت لنا، لم يكن من المستطاع عرضها دون أربعة ممثلين [Pickard-Cambridge, ib., pp. 148-52]. وربما كان الممثلون الإغريق قد خرجوا من بين صفوف الجوقة، غير أنهم في خاتمة المطاف حلوا محلهم تقريبًا؛ ولكننا لا نستطيع في أية مرحلة من هذه العملية الطويلة أن نكتشف أن هناك حاجزًا ثابتا بينهما. وكان يتم تصنيف المؤدين والممثلين وأفراد الجوقة على السواء على أنهم تراجيديون (tragoedi) أو كوميديون (comoedi) في السجلات الرسمية [id., ib. p. 128]، ويبدو أنهم جميعًا كانوا يقفون في الأوركسترا ويتحركون فيها [id., Theatre of Dionysus, p. 163].

ونستخلص أن الكوميديا - من اسمها - تطورت من المرح الصاخب البدائي أو الموكب الماجن κῶμος؛ ومن هنا ربما وجدت طبيعة (الدخول) parodos و(الخروج) exodos في الكوميديا القديمة. وربما عادت في أيام تدهورها إلى سيرتها

الأولى، أي إلى الموكب الماجن (κῶμος) . لكن في مسرحية "برلمان النساء" (Ecclesiazusae) ظلت الجوقة تحتفظ بأهميتها، بوصفها ممثلة، مع الممثلين السيدات اللاتي يرتدين ملابس الرجال أمام أعيننا، ثم ينطلقن إلى الجمعية العامة، ليصوتن لصالح وضع الدولة في أيدي النساء. [توحي هذه المشاهد بقوة بعدم وجود حاجز مادي أو اختلاف جوهري في الزي بين الممثلين والجوقة]. وفي مسرحية "بلوتوس" نرى الجوقة المكونة من المزارعين يستدعى للحضور فقط للمشاركة في المزايا والفوائد التي ستعود عليه قبل عودة البصر إلى "إله الثروة" . وظلت الجوقة موجودة في كل المسرحيات ، وكان لها جزء من الحوار تؤديه. وتظهر في بعض مخطوطات هاتين المسرحيتين هنا وهناك العلامة أو الإشارة χοροῦ[التي تعني أداء الجوقة]. وقد فسر ذلك بشكل مختلف على أنه :

١ - كل ما بقي من أغنية الجوقة التي ألفها أريستوفانيس، وألقاها منتج أو ناشر جاء بعده.

٢ - توضيح من أريستوفانيس لمخرج العرض، يعني أنه يتعين عليه تقديم رقصة أو حتى أغنية، يضع فيها أروع ما يتفتق عنه ذهنه من كلمات(١). لكن هذين التفسيرين كليهما لا يخلوان من وجود صعوبات أو اعتراضات؛ ويبدو أحيانًا أن علامة (κοροῦ) مجرد دس من قارئ استشعر أن وجود فاصل أو وقفة أمر مرغوب فيه.

وكانت تحمل نفقات الجوقة عبئًا ثقيلاً على كاهل الممول (choregos) [Pickard-Cambridge, Dramatic Festivals, pp. 87 ff.]. وربما كان عدم وجود ممولين للجوقة يؤدي إلى إلغاء الجوقة، وهي نقطة لفت الانتباه إليها أول مؤلف لكتاب "حياة أريستوفانيس" ؛ فصل ١١ . لكن أريستوفانيس نفسه لم يلغ دور الجوقة، وعند ماناندروس - من ناحية أخرى - لا نقف على أية إشارة تدل على وجود الجوقة،

باستثناء ورود العلامة χοροῦ. وهناك - على أية حال - إشارات في شذرات كل من الكوميديا الوسطى والحديثة إلى مجموعة من السكارى الماجنين الذين كانوا يجوبون (الطرقات) ويبدو أن المتحدث كان يرغب في اجتنابهم . وهناك - على الأقل - واحدة أو اثنتان من هذه الإشارات عند مناندروس، متبوعة في البردية بالعلامة χοροῦ . ومن الواضح أن هؤلاء الصاخبين كانوا يكونون قوام الجوقة ، ولدينا «مشهد مألوف كان الممثلون فيه يبتعدون عند اقتراب فرقة السكارى الصاخبين » [Theatre of Dionysus, p. 165]. وقد يعد هذا بمثابة عودة أو ارتداد إلى الموكب الماجن kōmos . ومن الواضح أن غارات الجوقة، التي يهرب عند مرآها جميع الممثلين الآخرين، كان من شأنها أن تقسم العرض إلى أقسام. ومع ذلك يبدو مؤكدًا أن مسرحيات سوفوكليس ويوربيديس قد تواصل عرضها، وكانت الجوقة تلعب دورًا في أحداثها . وعلاوة على ذلك فلدينا دليل على أنه في مسرحيات الفترة الأخيرة من القرن الرابع ق.م. ، كان الممثلون يتبادلون الحوار مع الجوقة فيما هو مرجح. وحتى عند مناندروس يفترض أن دور الجوقة ربما كان ممثلاً للضيوف في أحد المنازل؛ ونلاحظ أن ألنسون Allinson يجعل خايرستراتوس "Chaerestratus" ينسحب عائدًا إلى منزله، في نهاية الفصل الأول من مسرحية "المحكمين" Epitreopontes ، كي يتفادى مجموعة من هؤلاء السكارى الصاخبين، الذين يدخلون منزل خايرستراتوس بوصفهم ضيوفا في نهاية الفصل الثاني.

وتتمثل النتيجة الوحيدة الأكيدة في أننا لا نعرف الكثير عن دور الجوقة في الكوميديا الحديثة. وربما كانت الجوقة في طريقها إلى الاندثار نهائيًا. إذ لا تحتوي القائمة الوحيدة للممثلين المشاركين dramatis personae (في مسرحية "البطل" Hero لمناندروس) على ذكر للجوقة. ورغم ذلك لدينا دليل على أنه في عام ٢٧٩ ق.م. كانت مجموعة من الكوميديين تشمل راقصي الجوقة [Theatre of Dionysus,

p. 241]، ونرى في إحدى المناسبات في أواخر القرن الثاني ق.م. مجموعة تتكون من ممثل كوميدي واثنين من المساعدين وأربعة من راقصي الجوقة [D.F., p. 291, n. 6].

أما وجهة النظر القائلة بأن الكوميديا الحديثة - على وجه الإجمال - كانت تحظى بدرجة عالية من جودة البناء الفني، فهي وجهة نظر ترتبط مع رأي آخر قوامه أن الفضل يرجع في ذلك إلى يوربيديس. ويقول داكوورث Duckworth [N.R.C. 33]: "لا يخفى على أحد شطط هذه النظرية وخطورتها، فلو أن فن يوربيديس كان قويًا إلى هذه الدرجة في تأثيره في تطور الكوميديا الإغريقية، فإن الكوميديا تكون بذلك قد اكتسبت قالبها الفني الذي يتميز بهذا التناسق المطرد والذي يستحيل انتهاكه ؛ وإذا كانت هناك انتهاكات قد ظهرت في المعالجات الرومانية ، فإن مثل هذه الانتهاكات ترجع دون محيص إلى خطأ البراعة الاحترافية لدى كتّاب الدراما الرومان". وللوقوف على دليل تأثير يوربيديس، فحري بنا أن ننظر إلى : "المعالجة الدرامية للمشكلات المعاصرة، والإسراف في ذكر الحكم الأخلاقية، واستخدام المونولوج ومشهد التعرف، والبرولوج المنفصل وبرولوج الإله" [O.C.D. p. 219]. فهناك حقًا إلى حد ما اتفاق عام على أن البرولوج الأساسي عند يوربيديس: « يُلقى أحيانًا على لسان أحد الآلهة أو إحدى الشخصيات البشرية، ليحدد الظروف والملابسات التي انطلقت منها الأحداث، لدرجة أنه [في بعض المسرحيات] كان يُنبئ بموضوع المسرحية » [Pickard-Cambridge, O.C.D., 349]، وهو تجديد أدخله يوربيديس [وانتقده أريستوفانيس]؛ ويحتمل أنه حدد الطريق الذي أدى إلى ظهور الكوميديا الحديثة. ويتمثل البرولوج الوحيد الذي بقي لنا كاملاً من هذه الكوميديا نفسها"، في حديث للإلهة Agnoia ، "ربة سوء الفهم" ، في مسرحية "الفتاة مقصوصة الشعر" Perikeiromene، وهو على نسق أشعار يوربيديس، ولا يختلف عنه سوى أنه "مؤجل"، أي يأتي بعد المشهد الافتتاحي.

ويحتمل أن يكون هناك برولوج مؤجل مماثل يلقيه أحد الآلهة في مسرحية "البطل" [ولدينا الآن المشهد الافتتاحي لهذه المسرحية، وهو عبارة عن حوار، وكذا قائمة بشخصيات المسرحية dramatis personae، يأتي فيها البطل المقدس الثالث في الترتيب، بعد المتحدثين في المشهد الافتتاحي]. وإذا كانت هذه الحيلة المسرحية المتمثلة في تأجيل البرولوج أو إرجائه تجديدًا ابتكره مناندروس، فيمكن القول إنه لم يعثر على شيء مقنع أو مرض فيما درج عليه يوربيديس من تقديم مونولوج تفسيري في بداية المسرحية، أو أنه استشعر الحاجة إلى شيء يشبه خطاب الجوقة parabasis في مسرحيات الكوميديا القديمة، لكن من الشطط أن نفترض أنه في كل مسرحيات مناندروس [ناهيك عن الستة وثلاثين كاتبا دراميًا من كتاب الكوميديا الحديثة] كان هناك برولوج من هذا النوع.ونقف عند بلاوتوس على تنويعات مختلفة كثيرة من البرولوج، وكثيرًا ما كانت مسرحياته تخلو من البرولوج تمامًا؛ أما ترنتيوس فلا يوجد عنده مطلقًا أي برولوج تفسيري في أية مسرحية.

أما أوجه الشبه الأخرى المفترض وجودها بين يوربيديس ومناندروس، أو شعراء الكوميديا الحديثة عمومًا ، على غرار : استخدام المونولوج، وإيراد الحكم الأخلاقية، والنبرة الجادة والحبكات المعقدة... إلخ، فهي جميعًا غير مقنعة. ولكننا نتبين دليلاً قديما على واحدة من أهم القضايا؛ إذ يتحدث عمل بعنوان " سيرة حياة يوربيديس" لساتيروس "Satyrus" عن « المشاجرات التي نلمحها في الكوميديا بين الزوج والزوجة، والأب والابن، والسيد والعبد، وكذا الذروات التي تنجم عن حوادث الاغتصاب؛ والأطفال غير الشرعيين ، ومشاهد التعرف عليهم من خلال خواتم أو قلادات، وجميعها تمثل بالطبع إطارًا للكوميديا الحديثة ، كما أنها تتجسد في أعمال يوربيديس على خير وجه » [Ox. Pap. ix., 49). وفي الحق أن يوريبيديس «هو مبدع دراما الحب ، كما أنه سلف كتاب الكوميديا الحديثة » [Pickard-Cambridge,

[O.C.D. 349]. وتخبرنا أول سيرة حياة عن أريستوفانيس، الفصل العاشر، أن واحدة من أواخر مسرحياته، وهي "Kokalos" (= الإعصار؟)، تتناول: « أحداث إغواء، ومشاهد تعرف، وكل الموضوعات الأخرى التي كان ماناندروس ينسج على منوالها » . ويبدو هذان المصدران القديمان متناقضين مع بعضهما البعض، فإذا كان الأمر كذلك ، يستحسن أن نستحضر السؤال الشهير للناقد السكندري أريستوفانيس البيزنطي : "أيتها الحياة، أي ماناندروس، ترى من منكما حاكى الآخر؟"

ولم يستمد ماناندروس من المصادر الأدبية وحدها ولا من الخصوبة التي كان يفترض أن السحر فيها كامن خلف الكوميديا القديمة ، موضوع الحب (الذي يظهر - وفقًا لرأي أوفيديوس - في كل مسرحياته) ، لكنه استمده من الحياة التي حوله ، ومن الظروف السياسية التي جعلت كل الموضوعات - باستثناء الحياة الأسرية - غير ملائمة للدراما ، وكذا من الحاجة إلى العثور في نطاق الحياة الأسرية على موضوع يمكن أن ينطوي في حد ذاته على القوة الدافعة، وأيضًا من التعقيدات والنهاية المرضية المطلوبة في الكوميديا . وأيضًا من التعقيدات والنهاية المرضية المطلوبة في الكوميديا. وفي هذا الصدد تكون التقاليد الأثينية قد فرضت عقبة يصعب تفاديها؛ إذ لم يُسمح للفتيات بالظهور على الملأ ، وكان آباؤهن يزوجوهن لرجال لم يسبق لهن مشاهدتهن. وبالتالي فلو قدر لشاب من طبقة النبلاء الوقوع في الحب، فلا مناص من أن تكون محبوبته من طبقة اجتماعية أقل، ولا يسمح له بناء على ذلك الزواج منها؛ ولذا لا يمكن أن تقع الفتاة في الحب مطلقًا. وبهذا يقدم المجتمع تضحية غالية على مذبح عفة الأنثى أو طهارتها. وكان الشاب النبيل مضطرًا إلى اللجوء للمحظيات اللاتي كن أحيانا يكبدنه ثمنًا باهظًا لإشباع رغباته ، أو كن أحيانًا أخرى قاسيات متحجرات القلوب، وكان الشبان يشترون الفتيات الإماء بالأموال التي يأخذوها من قبضة الآباء المولعين بالخصام، بمعونة العبيد الماكرين، وإلا وقعوا في هوى فتيات من أصل

وضيع، يعشق في ظروف طاحنة قاسية، لتنشأ زيجات غير شرعية وغير مستقرة، تتحول من خلال العصا السحرية للكوميديا إلى زيجات شرعية، من خلال انكشاف سر مؤداه أن الفتاة منحدرة من أصول طيبة أو نبيلة تختلف عما كان يبدو عليها من وضاعة الأصل. ولكن تظل التعاسة وسوء الحظ ملازمين للفتيات : فإذا كان على الفتاة قبل الزواج أن تفوز بحب رجل دون فقدان شرفها أو خسارة طبقتها الاجتماعية، فلا بد أنهن كن يلقى بهن في العراء وهن لا زلن أطفالًا رضع، أو كن يتعرضن للاختطاف قبل أن يبلغن سن الحلم، ولو أنهن شببن عن الطوق في منازل آبائهن، وغامرن بحضور حفل ليلي من الحفلات التي كانت تقام للنساء، فإنهن كن يتعرض للاغتصاب على يد شخص مجهول، أما لو أنهن تزوجن بعد ذلك ، فسيظل الشك والفضيحة سيفًا مسلطًا على رقابهن، يعكر صفو حياتهن، ويؤدي إلى هجر أزواجهن لهن. أما الطفل الذي سيقدر له أن يولد ثمرة للاغتصاب، فسيكون الإلقاء في العراء مصيره، وتظل الأم الشابة تعاني هجر الزوج لها. وعن اقتناع تام يمكن تحديد الطرف الآخر من الحقيقة وهو أن فرص الطفل الملقى في العراء في النجاة من الموت تكون ضعيفة إلى أبعد تقدير ، ولا تزيد عن (١٪). ولا تزيد النسبة عن ذلك بالنسبة لفرص التعرف على الأطفال المختطفين ، وعودتهم إلى آبائهم المحبين؛ ومثل ذلك فرصة أن يكون الأب هو الشاب الثمل الذي اعتدى على فتاة في احتفال حدث في منتصف الليل، أو يكون الزوج الذي تنصل من زوجته عقب ضياع شرفها هو الشخص ذاته الذي اقترف في حقها هذا الجرم؛ أو أن يكون التحقق من ارتكاب الذنب هو سبيل التوبة والندم بحيث يؤدي إلى الوفاق في نهاية المطاف.

الفصل السابع
مسرحيات بلاوتوس الشهيرة

فيما يلي تلخيص لبعض مسرحيات بلاوتوس، ربما يُسهم في توضيح أبعاد الكوميديا الحديثة وتنوعها.

١ - أمفيتريو "Amphitruo" :

يأتي برولوج المسرحية على لسان الإله ميركوريوس "Mercury"، ويفسر فيه سبب وقوع والده الإله جوبيتر Jupiter في غرام ألكمينا "Alcumena" أثناء غياب زوجها أمفيتريو عن البلاد، في حرب يقود فيها جيش مدينة طيبة "Thebes". وتنكر جوبيتر في صورة الزوج الغائب أمفيتريو ؛ لينال مأربه من العفيفة ألكمينا، ويستمتع بمعاشرتها في التو واللحظة (كان الوقت فجرًا قبل بزوغ ضوء النهار). كما تنكر ابنه ميركوريوس في هيئة سوسيا "Sosia"، خادم أمفيتريو. ويخبرنا ميركوريوس أن الآلهة ترتدي شارات مميزة، لمساعدة المشاهدين على التمييز بينهم وبين نظرائهم من البشر. ثم يدخل سوسيا الحقيقي قادمًا من الميناء ليزف إلى ألكمينا البشرى بأن أمفيتريو قد انتصر في الحرب، وأنه سوف يعود إلى أرض الوطن في القريب العاجل. ويدنو ميركوريوس مخاطبًا سوسيا ، ومدعيًا أنه سوسيا نفسه ، ومن ثم يطرد الخادم الذي تملكه الذهول خارج المسرح. وينطلق سوسيا ليخبر أمفيتريو بهذا الأمر؛ ثم يخرج جوبيتر من المنزل مودعا ألكمينا بكلمات رقيقة وينصرف لحال سبيله، وبعد قليل يظهر أمفيتريو الحقيقي، متوقعًا استقبالاً وترحيبًا رقيقًا من زوجته. غير أن الدهشة تستبد به جراء برود زوجته وعدم اندهاشها ، إذ تظن أنه يخادعها أو يحتال عليها، وسرعان ما

تتحول دهشته إلى غضب حين تخبره أنه انصرف لتوه من لقائها؛ فيكيل لها الاتهامات من خيانة وعدم إخلاص، لكنها تستقبل هذه الاتهامات بكبرياء يدعو إلى الإعجاب، حيث إنها واثقة كل الثقة في براءتها وعفتها. وينطلق أمفيتريو بحثًا عن شهود، وهنا يظهر جوبيتر محاولاً تهدئة غضب ألكمينا ومحو كدرها، ويدلفان داخل المنزل. وعند عودة أمفيتريو الحقيقي، كان ميركوريوس لا يزال على حالته متنكرًا في صورة سوسيا، فيغلق الباب في وجهه، ويعامله باعتباره شخصًا غريبًا، كما يرشقه بالحصى من سطح المنزل. وعند هذه النقطة يتبين لنا أن هناك مشاهد مفقودة من المسرحية أو ربما كانت على شكل شذرات. وأخيرًا يلتقي أمفيتريو الحقيقي ونظيره الزائف وجهًا لوجه، مما يثير حيرة المشاهدين ويربكهم. وفي خاتمة المطاف يكشف جوبيتر عن طبيعته الإلهية، ويفسر الحيلة التي لعبها، ويسترضي أمفيتريو التعس، الذي يقبل الوضع الاستثنائي الذي يقضي بأن يكون الشقيق التوأم لابنه حديث الولادة من صلب الإله جوبيتر، وهو الطفل هيركوليس (= هيراكليس) .

وتعد مسرحية أمفيتريو ، التي وصفت في البرولوج على أنها مسرحية تراجيكوميدية، المسرحية الوحيدة - من بين الشذرات الباقية من الكوميديا الحديثة - التي تقدم الآلهة على خشبة المسرح بوصفهم شخصيات في العمل الدرامي . وفي الحقيقة فإن سلوكياتهم لا تليق بالأرباب؛ لكن يجب علينا ألا نأخذ هذه الأمور الهائلة على مأخذ الجد . فلقد راجت موضوعات مماثلة في الأعمال الهزلية في بلاد اليونان العظمى ؛ حيث تُظهر مثلاً لوحة مرسومة على مزهرية من الكوميديا الفالية (= الفاحشة) الإله زيوس [جوبيتر] في مغامرة عاطفية، بصحبة هرميس [ميركوريوس]. واللافت للنظر في مسرحية أمفيتريو ما تبديه ألكمينا من كبرياء نبيل ، إذ إنها تتمسك ببراءتها في عزة نفس حتى في أصعب الظروف، كما تتمسك بحبها لزوجها . وهناك عدد وفير من المواقف الهزلية الصاخبة في المسرحية ، لكنها لا تستطيع النيل من هذه الشخصية الملكية السلوك ، شديدة الاعتزاز بالنفس[1].

٢- **مسرحية "وعاء الذهب" Aulularia** :

تدور أحداث هذه المسرحية حول شيخ أثيني ، يدعى يوكليو Euclio، يحيا حياة الفقراء مع ابنته فايدريا "Phaedria"، وخادمه الطاعن في السن ستافيلا "Staphyla". ويعثر يوكليو على كنز مدفون في منزله، وتبدو عليه أمارات فزع مقيم، خشية انكشاف هذا السر لأحد . ولا يعلم الشيخ أن شابا من الجيران اغتصب ابنته فايدريا؛ وهذا ما نعرفه من برولوج المسرحية الذي يلقيه الإله الحامي للمنزل ، الذي يضيف أيضًا أن عم هذا الشاب (لا يعرف بدوره ما فعلته فايدريا)، يطلب الاقتران بها لنفسه من والدها يوكليو. نحن إذن الآن أمام صورة حية لحالة الشك التي تستبد بيوكليو البائس. وعندما يحضر جاره الثري ميجادوروس "Megadorus" [عم الشاب ليكونيديس Lyconides الذي اغتصب فايدريا] لخطبة الفتاة، سرعان ما تساور يوكليو الشكوك في أن الرجل علم بأمر الكنز؛ ومع ذلك يعلن موافقته على هذا الزواج، شريطة ألا ينتظر ميجادوروس من العروس أن تدفع بائنة. وأثناء غياب يوكليو يرسل ميجادوروس الطهاة إلى المنزل (منزل يوكليو) لإعداد إفطار الزفاف. وعندما يعود يوكليو يطرد الطهاة شر طردة، ويهرول حاملاً الكنز ؛ بحثا عن مكان آخر آمن لدفن جرة الذهب . لكن عبد ليكونيديس يلمحه ، ويفلح أخيرًا في استخراج الكنز المدفون والحصول عليه، ليستبد الأسى بيوكليو عند اكتشاف هذه الخسارة الفادحة، ثم يحضر ليكونيديس ليعترف بما اقترف من خطيئة مع فايدريا ويعرب عن رغبته في إصلاح ما فسد، ظنًا منه أن حزن يوكليو يرجع إلى تعرض ابنته للاغتصاب. وفي النهاية يزول الالتباس، ويسترد ليكونيديس الكنز من عبده، ويوافق يوكليو على زواج ليكونيديس من فايدريا ويقدم لهما هدية للزواج من الكنز، وهو مطمئن البال مستريح الضمير.

ويعد يوكليو إحدى الشخصيات البارزة في الدراما اللاتينية، فرغم تصويره طوال المسرحية في صورة الشخص المفرط في الشك والجشع؛ فقد كان في قرارة نفسه

رجلاً مسنًّا فقيرًا ، فقد صوابه جراء حصوله على ثروة مفاجئة؛ ولا يمكن بأي حال مقارنته بشخصية شيلوك [عند شكسبير في مسرحية "يهودي مالطة"] أو بشخصية هارباجون "Harpagon" [في مسرحية "البخيل" عند موليير"] رغم أن هاتين الشخصيتين تدينان كثيرًا له في مواصفاتهما. وكما جرت العادة في الكوميديا الحديثة، لا تظهر أمامنا البطلة ذات الحظ العاثر، ولا نسمع سوى أنينها ونحيبها عندما داهمتها آلام المخاض. ومن بين الشخصيات الثانوية أيضًا نرى ميجادوروس وشقيقته يونوميا "Eunomia" اللذين يظهران كرمًا فطريًّا وإحساسا بالمسئولية الاجتماعية، مما يجعلهما على طرفي نقيض مع الكثير من شخصيات بلاوتوس، التي تغلب عليها الأثرة والأنانية.

٣- مسرحية الأسرى" Capitivi :

تحكي هذه المسرحية عن شيخ "آيتولي" Aetolian يدعى "هيجيو" Hegio، له ابنان ؛ وقبل أحداث المسرحية بعشرين عامًا، خطف أحدهما عبد وغد، وذهب به إلى مدينة إليس "Elis" ، حيث باعه لأحد النبلاء، فأسماه الأخير تينداروس "Tyndarus"، واتخذه عبدًا لابنه الصغير فيلوكراتيس "Philocrates". وحين دارت رحى الحرب بين مدينتي آيتوليا وإليس، وقع فيلوبوليموس "Philopolemus" - الابن الثاني لهيجيو - في الأسر؛ وراود الأول هيجيو في أن يعقد صفقة تبادل أسرى، فاشترى مجموعة من الأسرى الإيليين، كان بينهم فيلوكراتيس وتينداروس، اللذان ارتدى كل منهما ملابس الآخر سرًّا واتخذ اسمه اسمًا له، على أمل أن يرسل هيجيو العبد المزعوم فيلوكراتيس (تينداروس متنكرًا) إلى بلاده، للاتفاق على تفاصيل الفدية مع سيده. وسارت الخطة بما تشتهي نفسه، ورحل بالفعل. لكن من سوء الطالع تَعَرَّف الأسرى الآخرون لدى هيجيو على تينداروس ، ليستبد اليأس بالشيخ النبيل

هيجيو، حين علم بأمر الخديعة التي انطلت عليه، فيأمر بإرسال تينداروس إلى العمل الشاق في المحاجر، حيث كاد الإرهاق الشديد يفضي به إلى الموت، ويعود فيلوكراتيس الحقيقي من إليس (بسرعة تدعو إلى العجب، ولا بد من الاعتراف بذلك) ، ويحضر في صحبته فيلوبوليموس والعبد الوغد الذي باع ابن هيجيو الآخر، وينكشف بعد الاستفسار والبحث أن ابن الشيخ هيجيو هو تينداروس، الذي أحضر سريعًا من المحاجر لتنتهي المسرحية بالنهاية السعيدة.

وتحتوي مسرحية الأسرى - كما يليق بعمل كوميدي - على حبكة مثيرة، وتحفل بالمواقف الفكاهية الرائعة، لكن قيمتها المتفردة تنطلق من المفارقة الدرامية الكامنة في المواقف، وإخلاص الأسيرين لبعضهما البعض، والجو النبيل الذي يسود المسرحية.

٤ - مسرحية التوأمان مينايخموس" Menaechmi :

فرَّق القدر بين توأمين في الطفولة، حيث اختطف مينايخموس (التوأم الأول) وحُمل إلى إبيدامنوس Epidamnus، حيث شاء له القدر أن يكون وريثا لثري مسن من النبلاء بعد موته. أما مينايخموس (التوأم الثاني) فقد عاش في موطنه الأصلي (مدينة سراقوصة Syracuse بصقلية) حتى بلغ مبلغ الرجولة، وبدأ رحلة بحث عن توأمه الآخر ، إلى أن وصل إلى مدينة إبيدامنوس مع عبده ميسينيو Messenio. وأدى التشابه الذي لا يستطيع معه أحد التمييز بينهما إلى «كوميديا الأخطاء» comedy of errors ، التي تهدد بوقوع عواقب وخيمة؛ إلى أن يلتقيا في نهاية المطاف وتنكشف حقيقة الأمور.

ولقد استغلت فكرة الهوية المغلوطة بشكل لافت في الكوميديا الحديثة، هذا لو حكمنا على ذلك من عدد المسرحيات التي تحمل عنوان "التوأم" أو "الثنائي" . ولكن

تكمن الإثارة في هذه المسرحية - بالأساس - في حبكتها المتقنة غير المتوقعة ، وفي مشاهدها الفكاهية أيضًا؛ إذ نرى الأخوين يصرفان انتباهنا من خلال أنانيتهما الواضحة، ولكن تم تصوير شخصيات الأدوار الثانوية بعناية فائقة، سيما الطبيب الذي استدعاه عم مينايخموس [التوأم الأول]؛ لعلاج الشاب من أعراض الجنون المزعوم.

٥ - مسرحية "الجندي المتفاخر" Miles Gloriosus

في الخفاء امتلك بيرجوبولينيكيس "Pyrgopolynices"، وهو جندي جبان تافه، تتملكه النزوات العاطفية، الفتاة فيلوكوماسيوم "Philocomasium"، عن طريق الشراء، وكانت بالأساس محظية لشاب أثيني نبيل يسمى بليوسيكليس "Pleusicles"، كما اشترى أيضًا عبد الشاب بليوسيكليس المدعو بالايستريو "Palaestrio" الذي كان القراصنة قد اختطفوه. وتمكن العبد بالايستريو من إرسال رسالة إلى سيده بليوسيكليس، الذي كان يعيش آنذاك في منزل صديقه بيريبليكتومينوس "Periplectomenus"، المجاور لمنزل الجندي. ومن خلال إحداث فتحة في الجدار المشترك، تمكن العاشقان من اللقاء سرا. لكن سوء الطالع جعل عبدًا آخر من عبيد الجندي يتلصص في ضوء السماء ليلاً من خلال هذه الفتحة، ويشاهد فيلوكوماسيوم في المنزل المجاور؛ مما جعل من المحتم إقناعه بأن الفتاة التي رآها هي في الحقيقة شقيقة فيلوكوماسيوم التوأم، وهو تصرف يتحقق عن طريق استخدام الفتحة السرية في الجدار ، وكذا من خلال إجادة الفتاة لدورها المزدوج.

وفي النهاية يتم إقناع الجندي بأن يفقد اهتمامه بالفتاة فيلوكوماسيوم ، عن طريق إخباره بشائعة مفادها أن زوجة جاره قد وقعت في غرامه ؛ ولذا سمح للفتاة بالرحيل مع القبطان المزعوم في سفينته [في الحقيقة تنكر بليوسيكليس في هيئة قبطان]

، وقد زعم هذا القبطان أن أم الفتاة هي التي أرسلته لأداء هذه المهمة. بينما كان الجندي نفسه مشغولاً بمواصلة علاقته الغرامية الجديدة، فيدخل منزل جاره ، وهناك يتم القبض عليه ويُهدَّد بعقاب عنيف لا قبل له به ، يوقع على الزناة حينما ينكشف أمرهم. وحينما يتبدى خوره وجبنه للقاصي والداني يتم العفو عنه بعد أن يقدم اعتذارًا مهينًا.

ونرى في هذه المسرحية التصوير العبقري للجندي الأحمق وصاحبه الطفيلي الماكر، والشخص الأعزب الكريم بيريبليوكتومينوس، فضلاً عن قوة المسرحية كلها، الأمر الذي يعوضنا عن أوجه القصور فيها، مثل عدم احتمال وقوع عدد من الأحداث ، والجهل الاستثنائي من جانب الجندي بظروف جاره الأسرية، وكذا حقيقة أن الموضوعين الرئيسيين - وهما حيلة الفتحة السرية في الجدار ، وحيلة الرسالة الغرامية الوهمية - يبدوان غير مترابطين معًا وبعيدان عن الاتساق .

٦- مسرحية "منزل الأشباح" Mostellaria

تغيب ثيوبروبيديس الشيخ الأثيني النبيل عن مدينة أثينا ثلاث سنوات منشغلاً بأداء أعماله، عاش خلالها ابنه فيلولاخيس معربدًا ماجنا بمساعدة خادمه ترانيو، لدرجة أنه اضطر لاقتراض أموال من مرابٍ، حتى يشتري بها ثمن إعتاق محظيته فيليماتيوم الرقيقة المخلصة وتحريرها من ربقة العبودية. وفي حفل شراب بهيج للعاشقين وصديقهما كاليداماتيس ومحظيته ديلفيوم أمام المنزل، يتعكر صفو الجميع ويتوقف مرحهم، حين يصل العبد ترانيو بأخبار تقول إنه رأى ثيوبروبيديس في الميناء. ويتولى ترانيو ترتيب الأمور، فيُدخل المعربدين في المنزل على عجل ويغلق الباب، وعند وصول ثيوبروبيديس، يبث ترانيو الفزع في نفسه بادعاء أن المنزل مهجور ومسكون بالأشباح. وتتعقد الأمور مع وصول المرابي للحصول على مستحقاته؛

وسرعان ما يتفتق ذهن العبد الماكر عن كذبة تلو الأخرى، فيدعي أن فيلولاخيس اقترض المبلغ لشراء منزل آخر، وهو منزل جارهم الجنب.. ويريد ثيوبروبيديس أن يعاين هذا المنزل، الذي تم شراؤه؛ وهنا يظهر ساكنه في الصورة؛ ويفلح ترانيو أن يجعل الحوار مُلغزًا، في مشهد يضج بالفكاهة. ويكتشف ثيوبروبيديس في النهاية - لا محالة - أنه خُدع، ويضطر ترانيو للتهديد بحدوث مصيبة؛ إذ يلوذ بالمذبح في الوقت المناسب، ويتمكن بمكره الفطري وصفاقته المعهودة أن ينجو بنفسه، حتى وصول كاليداماتيس متوسلاً إلى ثيوبروبيديس أن يعفو عن العبد.

وربما يكون ترانيو، العبد الذي لا سبيل إلى كبح جماحه ولا تنتهي الحيل من جعبته؛ هو اللوحة الأكثر بهجة في الكوميديا اللاتينية «للعبد الماكر». أما الصور الأخرى فقد رسمت بعناية فائقة: الشبان المبذرون للشباب المستهترين، والفتاة الرقيقة فيليماتيوم، وخادمتها العجوز الخبيرة بالحياة والبشر سكافا، وثيوبروبيديس الشحيح المقتر، والجار سيمو الكريم الودود، وكذا المرابي، وتعد حبكة المسرحية واحدة من أروع الحبكات وأفضلها ترابطًا عند بلاوتوس.

٧- مسرحية الحبل "Rudens" :

تحكي المسرحية عن شيخ أثيني نبيل يُسمى دايمونيس "Daemones"، اختطفت ابنته في طفولتها، وأنفق كل ثروته على أفعال الجود والسخاء، وظل يعيش بمفرده في مكان بعيد متواضع، في كوخ على الشاطئ الأفريقي بالقرب من مدينة قوريني "Cyrene". وكانت ابنته، التي تحمل الآن اسم بالايسترا "Palaestra"، تعيش في كنف القواد لابراكس "Labrax" الذي أحضرها معه إلى قوريني. ثم يقع شاب أثيني يسمى بليسيديبوس Plesidippus في غرام الفتاة، بل إنه دفع جزءًا من ثمنها للقواد لابراكس. وحاول هذا القواد الهرب مع عبيده إلى صقلية، لكن سفينته

تتحطم، وتصل الفتاة بالايسترا مع وصيفتها إلى الشاطئ بالقرب من كوخ الشيخ دايمونيس، وتلوذ بكنف المعبد المجاور للكوخ. ويواصل القواد لابراكس السباحة إلى الشاطئ، ويحاول القبض على الفتاة ؛ لكن الشيخ دايمونيس يسبغ عليها حمايته، إلى أن يصل الشاب بليسيديبوس ويقتاد القواد لتتم محاكمته في مدينة قوريني. ويصطاد جريبوس "Gripus" ، عبد دايمونيس ، بشبكة صيده صندوقًا يعتقد أن به كنزًا؛ وكان هذا الصندوق ملكًا للقواد ، وكانت بداخله لعب بالايسترا عندما كانت طفلة؛ فيكتشف منها أنها ابنة الشيخ دايمونيس ، ولذا يمكنها الزواج من الشاب بليسيديبوس.

إن مشهد الأحداث الريفي ، وقصة العاصفة، وتحطم السفينة، واكتشاف الكنز، والنبرة الأخلاقية المرتفعة نسبيا في المسرحية بأسرها، تجعل من مسرحية "الحبل" واحدة من أروع نماذج الكوميديا الحديثة وأقواها . وربما يمكن أن نعدها واحدة من أكثر المسرحيات رومانسية عند بلاوتوس، على اعتبار أن هذا المصطلح لا يعني بالضرورة الاهتمام المفرط بعاطفة الحب؛ ذلك أن معالجة موضوع الحب كانت في حقيقة الأمر فكرة نمطية مستهلكة.

ولا يفوتنا أن نلحظ أن مسرحيات بلاوتوس الأخرى، تُعد دراسات ساخرة في ممارسة الفسوق والمجون، اللذين نراهما في مسرحيتي "التوأمتان باكخيس" و"الأحمق"، والتصوير المفعم بالحيوية للقواد باليو "Ballio" في مسرحية "بسيودولوس" وهي صور تقف على طرفي نقيض من المسحة الأخلاقية في مسرحية "ثلاث قطع من النقود" Trinummus، فضلاً عن العرض الأكثر تسلية لشخصية المخادع في كل أعمال بلاوتوس. ومن الواضح أن مسرحية "إبيدكوس" Epidicus تُعد من أفضل مسرحيات المؤلف؛ إذ تنطوي على حبكة واضحة التعقيد. ونرى مشهدًا مؤثرًا في مسرحية "الحمير" Asinaria ، حيث ينجح تاجر ماكر في إفشال

خدعة اثنين من المحتالين. أما مسرحية "كاسينا" Casina ، فهي مسرحية رائجة تتضمن خروجًا عن المألوف في الانعدام الفج للاحتشام في مشاهدها الختامية. وتعد مسرحية "علبة الحلي" Cistellaria مسرحية زاخرة بالعواطف غير المعتادة [كوميديا عاطفية Comedie Larmoyante]. وتفتتح مسرحية "كوركوليو" Curculio بمشهد رائع، يظهر فيه العاشق وهو ينادي على محظيته في تباشير الصباح. وفي مسرحية "التاجر" نرى أبًا ينافس ابنه في مغامرات الحب، وهي مسرحية عبقرية، رغم افتقارها إلى بصمات بلاوتوس المعهودة. وتتفرد مسرحية "الفارسية" Persa بظهور فتاة حرة بالمولد على خشبة المسرح، ورغم أنها تلعب دور ابنة الطفيلي؛ فإنها تتمتع بكبرياء واعتزاز بالنفس يتنافيان تمامًا مع سلوكيات المحظيات المعتادة. وتنطوي مسرحية "القرطاجي الصغير" Poenulus على صورة لا تحظى بالتعاطف للقرطاجي، وتكون ملاحظاته باللغة البونية (أو ربما اللغة البونية الزائفة]" التي يسيء العبد تفسيرها بشكل فكاهي ساخر - دون شك - تدين بالكثير إلى المترجم اللاتيني. وتعد مسرحية "ستيخوس" Stichus، إحدى المسرحيات القليلة التي ترجمها بلاوتوس أو نقلها عن ميناندروس، وهي تنتهي مثل مسرحية "الفارسية" بحفل شراب يشارك فيه العبيد. وأخيرًا تتناول الشذرات المتبقية من مسرحية "الحقيبة" Vidularia مصير شاب من أصول نبيلة، ألقي في العراء وهو طفل صغير واضطر إلى العمل بوصفه أجيرًا لأداء عمل يدوي شاق.

الفصل الثامن

بلاوتوس : معالجة الأصول التي نقل عنها .

لم يكن بلاوتوس - مثله في ذلك مثل معظم أو كل كتاب الدراما الرومان - كاتبًا يبدع من بنات أفكاره نصوصًا مسرحية أصلية كثيرة ، لكنه طوع الدراما الإغريقية للذوق الروماني. وليس بين أيدينا دليل لا يدع مزيدًا لمستزيد، على أنه استحدث حبكة بعينها أو شخصية ، أو أدخل على الأصول التي نقل عنها تعديلات تظهر القدرة البنائية . ويندر أن نرى مشهدًا واحدًا بين مئات المشاهد يمكن نسبته بيقين إلى وحي خياله المستقل . لكن أصالته تعلن عن نفسها - بادئ ذي بدء - في أنه حصر نفسه في مجال واحد ، هو ترجمة نصوص الكوميديا الإغريقية الحديثة ؛ كما تتبدى الأصالة في المقام الثاني في اختياره المسرحيات لتطويعها والنقل عنها ؛ وفي المقام الثالث كانت تتبدى في فهمه الفطري لمتطلبات الذوق العام وللقيود التي يجب أن يعمل في ظلها ؛ بل وقبل كل ذلك ، في تمكنه من اللغة والأوزان الشعرية والفكاهة والاستعارة والمحسنات الريطوريقية وحضور البديهة .

وهو في تقيده بمجال واحد من مجالات الدراما، ضرب مثلاً سار على نهجه كل كتاب الدراما اللاحقين تقريبًا . لكن إذا تحدثنا عن اتساع الاهتمامات والقدرة على التجديد، فلم يكن لبلاوتوس أن يقف على قدم المساواة مع أبناء جيله ، سيما نايفيوس وإنيوس ، إذ إنه حصر نفسه في دائرة الكوميديا ، ليس لافتقاده إجادة الأسلوب التراجيدي [لنلاحظ مثلاً لغته البلاغية الراقية في مسرحية "الأسرى"] ، لكن - إذا صح القول - لأن الكوميديا كانت في ظنه المجال الذي يمكنه أن يحقق فيه النجاح الأعظم. وإذا تم الحكم عليه من مجمل أعماله في ضوء الاعتبارات العملية [نرى

هوراتيوس يتهمه بأنه مرتزق من مفرق الشعر إلى أخمص القدم] ، يبدو على الأقل أنه كان يفتخر بعض الشيء بما أنجز؛ إذ إنه يخبرنا أنه توج هذا الفخار بمسرحية "إبيديكوس" ، ويضع شيشرون على كاتو "Cato" تأكيده أن بلاوتوس كان شديد الإعجاب بمسرحيتيه "بسيودولوس" و"الأحمق"[١] . فهذه المسرحيات المفضلة لدى بلاوتوس ، تحظى بميزات معينة عامة : تعقد الحبكة ، كثرة الحيل والمكائد أو وفرتها ، تقلبات الأقدار وصروفها ، والحوار النابض بالحياة، وتنوع البحور الشعرية والتدفق والسخرية ، وهي ميزات تغلب في حقيقة الأمر على معظم أعماله ، كما أنها حينما تجتمع معًا ، تفرز نتيجة مختلفة عن الأعمال المتبقية لكل كتاب الدراما الأقدمين . ولكن لم يصلنا شيء عن مدى اتساع الخيارات أمامه ليغرف من بحر الأصول الإغريقية. ومن المثير أنه يبدو زاهدًا في نقله عن مناندروس، فربما لا يزيد ما نقله عن ثلاث مسرحيات من بين الإحدى وعشرين مسرحية المنسوبة إليه، بينما نقل ترنتيوس أربع مسرحيات من مجمل أعماله الستة. ويبدو أن بلاوتوس كان يسعى لتحقيق حيوية الحبكة وقوتها ، ووفرة المواقف الهزلية ، ولم يكن اهتمامه منصبًا على الفكرة والشخوص (نوع الشخصيات) التي جذبت ترنتيوس لمسرحيات مناندروس . ويندر أن نجد مسرحية لبلاوتوس لا تنطوي على مشهد من الهزل الصاخب. وربما لا نعرف سوى النزر اليسير عن ميوله وذوقه إذا لاحظنا الموضوعات والقضايا التي أدخل عليها تعديلات أو يعتقد أنه غيرها ، من عنوان المسرحية الأصلية . فمن مسرحية لفيليمون بعنوان "الكنز" Thesaurus التي تقف على حافة الدراما الأخلاقية ، ترجم بلاوتوس مسرحيته "ثلاث قطع من العملة" [العنوان اللاتيني في الواقع من عنديات بلاوتوس] ، ويعد المشهد الأروع فيها - من وجهة نظر بلاوتوس - هو المواجهة بين المحتال (الذي يُؤجَر مقابل ثلاث من المينات) والرجل الذي كلفه بذلك . وتتمتع مسرحية "الحبل" [المترجمة عن مسرحية مجهولة لديفيلوس] ببعض جوانب التميز التي تشد اهتمامنا : اختيار المنظر غير المألوف المتمثل في الشاطئ الأفريقي البعيد ،

ورومانسية القصة التي تدور حول تحطم السفينة واكتشاف الكنز ، ونهايتها المنطقية المقنعة ، وجزاء الأمانة والتئام شمل الطفلة مع أبيها وانتصار الحب ، لكن العنوان اللاتيني "الحبل" ، يظهر أن من تفتق ذهنه عن هذا العنوان قد رأى أن المشهد الجوهري الأهم يتمثل في لعبة شد الحبل بين تراخاليو Trachalio ، وجريبوس Gripus في نزاعهما على امتلاك الكنز . وقد ترجمت مسرحية "ستيخوس" عن إحدى مسرحيتين تحملان عنوان "الأخوان" لماندروس؛ وقد وجه إليها انتقاد شديد ؛ لأن أجزاءها الثلاثة مترابطة وتفتقر للاتساق مع بعضها البعض : فالجزء الأول يدور حول الزوجات المخلصات الوفيات ، أما الجزء الثاني فيعكس قصة الطفيلي اليائس خائب الرجاء ، وأما الجزء الثالث فيدور حول حفل شراب العبيد ؛ فبينما نرى أن الشاب الفذ "أنتيفو" هو القاسم المشترك على الأقل في الجزأين الأول والثاني ، يظهر ذوق الكاتب الروماني في تعديل عنوان المسرحية ، ولا يظهر العبد المرح "ستيخوس" سوى في الجزء الثالث.

ويتجلى المصدر الواضح ، بالنسبة لكاتب درامي لا يهدف سوى إلى إمتاع المشاهدين البسطاء، في الإفراط في الفحش . وفي الواقع كان من الصعوبة بمكان على كتاب الكوميديا الأقدمين ألا ينصاعوا لهذا الإغواء. ولذا نرى مسرحية "الخصي" - وهي أساس شهرة ترنتيوس لدى العامة - تحتوي على المشهد الجنسي الأكثر إثارة وروعة في الدراما اللاتينية . ومن الواضح أن مسرحية "كاسينا" - التي كانت المسرحية الوحيدة التي عرضت مرة أخرى بعد وفاة بلاوتوس - هي الوحيدة بين كل أعماله التي تقف على مسافة بعيدة عن الاحتشام واللياقة إلى أبعد تقدير . وفي حقيقة الأمر فإننا نرى عند بلاوتوس فحشًا كثيرًا يثير تساؤلنا عن عدم وجود مزيد من الخلاعة عنده . ومن الواضح أن الدولة لم تفرض حظرًا مطلقًا في هذا الصدد ، مثلما كانت تفعل فيما يخص النيل من سمعة الأشخاص والهجاء السياسي. وقد تتغير - دون

شك - الرؤى من عصر لآخر ، إزاء ما يُعترض عليه وما يُقبل . ولقد صدمت مشاعر ناشري عصر النهضة من مسرحيات مثل "التاجر" "" ؛ حيث يظهر أب وابنه وهما يتنافسان على كسب ود فتاة من طبقة العبيد، وقد يبدو موقف كهذا للقارئ المعاصر مجرد تنويعة مثيرة ورائعة من موضوعات الكوميديا الحديثة ، وتحظى بعض مشاهد المسرحية بالجاذبية والتألق، رغم كونها مأخوذة مباشرة من الأصول الإغريقية ، وتخلو من فجاجة التعبير . لكن ما سبب قلة المشاهد عند بلاوتوس ؟ على غرار المشاهد الختامية من مسرحية "كاسينا" التي تبدو ذات مسحة إيطالية ، وتذكرنا بأعمال أوفيديوس وبترونيوس "Petronius" ، وأبوليوس "Apuleius" . ويبدو أن الرومان في واقع الأمر كانوا شديدي الحساسية بالنسبة إلى موضوع الجنس، وأن الذوق العام كان يفرض قيوده الخاصة. ولابد أن نتذكر أنه كان يوجد سيدات بين المشاهدين ، لا الموظفون العموميون فحسب. ولا يتم استنتاج البرهان على أن هناك عددًا بين الرومان لا يؤيدون - على أية حال - المشاهد الإباحية، من افتخار الكاتب الواعي بالمسحة الأخلاقية الراقية في مسرحية "الأسرى" فحسب - « ذلك أن الشعراء يجدون مسرحيات قليلة من هذا النوع الذي يظهر الأخيار في صورة أفضل » - ولكن يتبدى البرهان أيضًا في حرصه على ألا يغامر مطلقًا بروح الفكاهة التي قد تنال من شرف امرأة منحدرة من أصول حرة .

وتقوم كل النظريات، التي تنسِبُ لبلاوتوس قدرة مستقلة على بناء الحبكة، على افتراضات محضة . ويتجلى أحد التعديلات القليلة التي أدخلها والتي لا يخامرنا فيها شك - كما يخبرنا ترنتيوس - في مسرحية "الذين لاقوا نحبهم معًا" Synaphothnescontes، وهي كوميديا لديفيلوس ، التي حذف بلاوتوس مشهدًا من أصلها اليوناني ، أو قام باختصاره ، عندما اقتبس هذه المسرحية تحت عنوان "الهالكون معًا" Commorientes.

وينسب ترنتيوس هذا الحذف إلى « إهمال » بلاوتوس، وقد يكون تفسيره هذا مقبولاً لو فسرناه على أنه يعني أن بلاوتوس لم يضع لنفسه معيارًا معينًا فيما يخص أمانة الترجمة – أي أنه نقل ما يروق له وترك ما لا يريده . وربما تكون الملاحظة الواردة في برولوج مسرحية "كاسينا" التي تفيد أن الشاب النبيل لن يظهر في المسرحية، بسبب أن بلاوتوس حطم الجسر الذي كان سيعود الشاب عن طريقه إلى أرض الوطن ، ربما تكون مجرد طريقة فكاهية للقول إن الحبكة [حتى في النص الأصلي الإغريقي] لم تكن تسمح لهذه الشخصية بالظهور . وهناك دليل قوي على التوسع في مشاهد معينة يتمثل في إضافة شخصية من المخزون الكوميدي ، هي شخصية « الذي يرغب الناس في دخول المسرح » Palter . ويعد المونولوج الذي جاء على لسانه عن القَيِّم على شئون الثروة في مسرحية "كوركوليو" إضافة – دون شك – من بلاوتوس أو من كاتب لاحق . وما جاء على لسان القيم هو وصف لروما لا علاقة له بالحبكة ، ويقتصر تأثيره على الترفيه. ويمكن أن تُنسب لبلاوتوس الفقرات الطويلة باللغة البونية في مسرحية "القرطاجي الصغير"، ومن المفترض كذلك أن بعض مشاهديه تعلموا هذه اللغة أثناء فترة الحرب ضد هانيبال ، وربما جرى توازن بين هذه الإضافات عن طريق اختصار مواضع أخرى ، ويبدو هذا افتراضا مقبولاً [رغم أنه لم يكن هناك طول ثابت لأي مسرحية ، كما أن بعض المسرحيات كان حجمها ضعفي المسرحيات الأخرى]؛ وبهذه الطريقة قد يكون بوسعنا أن نفسر حذف (أو تقليص) مشهد الاختطاف في مسرحية "الهالكون معا" . ولا نستطيع رجمًا بالغيب أن نقدم دليلاً على إعادة صياغة حبكة المسرحية . وربما كانت مسرحية "ستيخوس" – في أغلب الظن – هي أكثر مسرحية إثارة للشكوك ، فهي مسرحية ذات أجزاء ثلاثة تبدو مقطوعة الصلة ببعضها البعض ، ولكن إذا كان بلاوتوس قد عاود صياغة هذه المسرحية صياغة جذرية (أو دون عناية) ، فكيف لنا أن نفسر الدقة التي تم عن طريقها رسم الأدوار لتتداخل مع بعضها البعض ، لدرجة أن طاقمًا من ثلاثة ممثلين كانوا قادرين على أداء المسرحية برمتها؟

لكي نقر لبلاوتوس بتميز حبكاته وشخصياته ، يجب أن نجد له مبررًا ينطلق من أنه اختار وترجم مسرحيات تحظى بهذه الحبكات . وتتمثل هذه الشخصيات في "ألكمينا" ذات الحظ الوافر من الكبرياء وعزة النفس ، ويوكليو الغريب المثير للشفقة ، الذي لم تجلب له الثروة سوى البؤس والشقاء ، ومشهد الوداع الرائع المؤثر في مسرحية "الأسرى" ، والحيل الماكرة والمواقف الهزلية والشخصيات الفكاهية في مسرحيات "التوأمان مينايخموس" ، و"الجندي المغرور" ، و"منزل الأشباح" ، فكل هذه الأعمال قد انتقلت إلى عالم الأدب بفضل بلاوتوس، لكنه لم يكن مبدعها الأول. ورغم ذلك فقد نجنح تمامًا إلى الخطأ إذا اعتبرناه مترجمًا لا أقل ولا أكثر. فهو – على أية حال – قد نسج على منوال النصوص الأصلية (بحرفية لا ينكرها إلا جاحد) ، ويندر أن تخلو أعماله من نفثة روحه وبصمته الخاصة . ودون أن تنسب له بالضرورة أي تعديلات بنائية، يمكن أن نعترف أنه أطلق العنان لقلمه ليدون فكرة متجانسة متسقة، بغض النظر عن القضية الأساسية للمسرحية . إذ إنه أسهب وتوسع في النص اللاتيني للحوار الذي دار بين "سوسيا" والإله الذي تمثل في صورته في مسرحية "أمفيتريو" ، وهذا بكل تأكيد أطول مشهد في كل مسرحياته ، رغم أنه في المجمل عبارة عن مُزح وسخافات – لكن أين المسحة الرومانية ؟. تتجلى تلك المسحة في الصراع بين فتوة يستأسد على ضحيته (si rixa est ubi tu pulsas, ego vapulo tantum = لو كان النزاع هو الذي قادك إلى هذا المكان ، فإنني سأنال الكثير من العقاب) ، وهو مشهد تفوح منه رائحة شوارع روما الحافلة بالنزاع العرقي، مثل المشهد الشهير في المقطوعة الهجائية الساخرة الثالثة ليوفيناليس "Juvenalis" .

أما ما نسبه الرومان أنفسهم لبلاوتوس فهو التمكن من البحور الشعرية والحوار وروح الفكاهة . فلقد كتب على شاهد قبره "عندما مات انتحبت عليه بحور الشعر نحيبًا تخطى الحدود والمقاييس" . أما بالنسبة للحوار، فيرى فارو أفضليته على كل كتاب الكوميديا الرومان ، وقال عنه آيليوس ستيلو "Aelius Stilo" : " إذا جاز لربات الشعر التحدث باللاتينية ، فلن تتحدث سوى بلاتينية بلاوتوس " .

ويعترف هوراتيوس وهو يغبطه على تفوقه أن الرومان كانوا مهيئين نفسيًا للثناء على أشعار بلاوتوس وفكاهته. أما شيشرون فيضع عبقرية بلاوتوس على قدم المساواة مع عبقرية الكوميديا اليونانية القديمة؛ بل إننا نرى سيدونيوس أبوليناريس "Sidonius Apollinaris" يتجاوز ذلك بالقول إن بلاوتوس تفوق على الإغريق ، في حين اعتاد جيروم أن يواسي نفسه بعد كل ليلة يذرف فيها دموع الندم على ما اقترف من خطايا وذنوب ، بقراءة أعمال بلاوتوس . ويصعب أن نصدق أن هناك أحدًا قد يلجأ لقراءة مسرحيات ماناندروس لينشد مثل هذا السلوان . وحتى إذا فرضنا أن العديد من فكاهات بلاوتوس ونكاته منقولة عن الأصول الإغريقية ، فلا بد من الاعتراف بأنه ليس من الصعب إفساد المرح والنكات أثناء الحكى والسرد . ولم تكن حيوية أسلوبه وبهجته لتتحققان مع وجود أي «إبهام غامض» "obscura diligentia" في الترجمة . فعندما تعتمد الفكاهات على التورية اللفظية [كما هو الحال غالبًا]، وهو أمر ممكن فقط في اللاتينية ، أو على تلميح ما إلى موضوع بعينه ليس له معنى خارج إيطاليا ، فلابد أن نتفق في هذا الصدد على أن الاستحقاق الكامل لهذا التميز يجب أن يكون من نصيب الكاتب اللاتيني .

ولا تُظهر شذرات كتاب الدراما الأوائل ما يرقى إلى تنوع بلاوتوس في بحور الشعر [رغم أننا يجب أن نندم دومًا على أن الزمن لم يمهل نايفيوس]، وكذلك لا يبدو أن هناك من الكتاب المتأخرين من ينافس بلاوتوس في هذا المجال . ففي مجال تطوير الكوميديا في شقها الموسيقي ، فلا بد أن بلاوتوس اعتمد - بعض الشيء - على تطور المواهب والقدرات الموسيقية في روما . ودون المبالغة في وصف مهارة بيليو "Pellio" الذي لعب الدور الرئيسي في مسرحية "إبيديكوس" [الذي لم يحز فيما يبدو رضا بلاوتوس] ، أو مهارة ماركيبور "Marcipor" ، عبد "أوبيوس" Oppius الذي عزف موسيقى مسرحية "ستيخوس" ، ربما نتفق - على الأقل - على أن طريقة هؤلاء المبدعين لم تكن نتاج عشية أو ضحاها. ومن المثير أن نلاحظ أن تأثيرات البحور الشعرية كانت وافرة الثراء بشكل خاص في المسرحيات التي ألّفها بلاوتوس إبان

ذروة نضجه أو إيان شيخوخته، بينها نجد أن مسرحيتي "الحمير" و"التاجر" اللتين تغلب عليهما البساطة الواضحة ، في البنية الوزنية ، يعتقد أنهما لأسباب أخرى تنتميان إلى الأعمال المبكرة [Duckworth, N.R.C, pp 54ff.]. أما مسرحية "الجندي المغرور" التي هي بسيطة أيضًا في أوزانها الشعرية ، فيظهر من خلال الإشارة إلى سجن نايفيوس أنها من بواكير أعمال بلاوتوس. ومن ناحية أخرى ، نجد أن مسرحية "علبة الحلي" - التي تحتوي على إشارة للحرب ضد هانيبال ، التي كانت رحاها تدور آنذاك [لكن من الواضح أن الحرب كانت تقترب من نهايتها] - تظهر نطاقاً واسعًا من تأثيرات البحور الشعرية ، بينما تظهر مسرحية "كاسينا" ، غير معروفة التاريخ - رغم المسحة الفنية المميزة للمؤلف - أن التنوع فيها كان بصورة استثنائية.

وقد اعترف النقاد الأقدمون بسرعة تدفق الحوار وحيويته ونقاء الأسلوب؛ غير أننا لا نعول كثيرا على شهادة الأقدمين وحدها، ففي متناولنا عشرون ألف بيتٍ عابقةٍ بالنكهة اللاتينية، تغطي كل موضوعات الكوميديا على أوسع نطاق : الهزل الماجن ، وحفلات الشراب والعربدة ، وعلاقات الحب ، والبذاءة ، والحكمة الوافرة، والفلسفة العامة . فما الذي يمكن أن يكون أكثر تأثيرًا من مخاطبة عدو بعبارة "قطعة من كومة روث" ؟ وأين نرى مباهج الحب ونشوته وهي تصور بشكل يفوق في روعته كلمات فايدروموس "Phaedromus" ؟ :

sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites,
sibi honores, sibi virtutes, sibi puganas, sibi proelia ;
dum mi abstineant invidere, sibi quisque habeant quod suom est.

« دع الملوك يحظون بحكم ممالكهم، والأثرياء ينعمون بثروتهم، والشرفاء بشرفهم، والفضلاء بفضلهم، والمحاربون بقتالهم ومعاركهم؛ ما داموا يكفون عن إضمار الحسد لي، ودع كل شخص يحظى بما ملكت يداه.»

ولا تدوم هذه اللحظات طويلاً - فهناك على الدوام في الخلفية المشاهد الساخر الـذي يوضـح ويكـشف حماقـات الحـب - فهـذه هـي الـدراما اللاتينيـة. ونـرى بـسيودولوس في لحظـة انتـصاره يقـف دقيقـة حـدادًا عـلى فكـرة عبـث الرغبـات الإنسانية قائلاً :

stulti haud scimus frustra ut simus, quom quod cupienter dari
petimus nobis, quasi quid in rem sit possimus noscere.
certa mittimus dum incerta petimus ; atque hoc evenit
in labore atque in dolore, ut mors obrepat interim.

«فنحن الحمقى لا نعرف أننا وجدنا عبثًا وبلا طائل ، وأن ما ننشده لأنفسنا ونتحرق شوقًا إلى امتلاكه زائل، كما لو كان بوسعنا أن ندرك الأمر كله. فـنحن نترك ما سعينا إلى نشدانه دون روية؛ أما هذا الذي ينتج سـواء في العمـل أو في الحزن والأسى، فهو أن الموت يسلبه منا دون أن نشعر.»

ويبدو هذا المعنى في مزاج الساخر الروماني الرزين وعينه على قرص الشمس ، حين يقول:

dum serta, unguenta, puellas
quaeriums, obrepit non intellecta sencetus [3]

« فإن ما ننشده من أناقة وعطر عند الفتيات،

تسلبه منا الشيخوخة التي تدهمنا على حين غرة.»

ولا بد أن هذه الملاحظة المهيبة قد لقيت استجابة سريعة حتى في قلوب القساة من المشاهدين ؛ لكون الإنسان ينتقل بسهولة من حالة شعورية إلى ما يناقضها تمامـا . ونرى هذا الخلط بين الفكاهة والرزانة في مواضع أخرى في الدراما الشعبية اللاتينية . لكن بسيودولوس لا يبقى دومًا على مثل هذا السمو حين يقول :

sed iam satis est philosophatum ! nim' diu et longum loquor.

« غير أنني لست قانعًا بهذه الفلسفة ! لأنني أتحدث بإسهاب طول الوقت.»

ويمكن لكل صاحب رأي أن يتعرف عند بلاوتوس على القدرة على الإضحاك "vis comica" التي كان يوليوس قيصر يرى افتقار ترنتيوس إليها ، فالأكثر إثارة إذن يتجلى في تكرار الملاحظة الجادة من حين إلى آخر؛ وعادة لا تنتهي هذه الملاحظة بالسخرية. وهناك ما هو أكثر من مجرد كوميديا الموقف أو السخرية ، وهو ما كان مطلوبًا لكي يدفع ليسنج "Lessing" (*) يمتدح مسرحية "الأسرى" بوصفها « أروع وأدق ما عُرض على خشبة المسرح من مسرحيات». ولا شك أن وداع تينداروس لسيده وصديقه الذي ذهب من أجله إلى الخطر المحيق ، إنما هو خاصية أو مأثرة تؤثر فينا بنفس تأثيرها في هيجيو الأمين لدرجة لم يستطع معها مغالبة دموعه التي تظفر بإعجابنا. وعندما يكشف الرجل المسن الخديعة ، لم يكن أمام تينداروس سوى تقبل العقاب المتوقع كاملاً ، جزاءً على كذبه النبيل ، ويواجه الموقف بروح تليق بروح العسكرية الرومانية:

"فلو أنه حنث بوعده ولم يرجع وقدر عليّ الموت على ثرى هذه الأرض،

فلا ضير في ذلك ، إذ سأحافظ على مآثري للأبد لتبقى بعد موتي مشرقة خالدة ؛

فقد أنقذت سيدي من العبودية ومن براثن العدو، واستعدت له حريته

.ليرعى والده وبيته ؛ بعد أن تقطعت به السبل ، فوهبت حياتي، لأنقذ بها حياة سيدي."

الفصل التاسع

السمات العامة للتراجيديا الرومانية

هناك اعتقاد واسع النطاق مؤداه أن التراجيديا لم تحظ مطلقًا بشعبية أو رواج في روما ، وما من دليل نسوقه على صحة هذا الاعتقاد أكثر من طرفة وردت في برولوج مسرحية "أمفيتريو" وهي تقول : سأقص عليك حبكة هذه التراجيديا ... ماذا ؟ أتقطب جبينك لقولي إنها ستكون تراجيديا ؟". وربما تتمثل الأسباب الحقيقية لرواج هذه الرؤية المعاصرة في أنه لم يصلنا من عصر الجمهورية سوى شذرات تراجيدية قليلة ، وأن الأسلوب الريطوريقي لهذه الشذرات يجعلها لا تروق كثيرا للذوق المعاصر، سيما عند مقارنتها - كما نفعل أحيانًا - بالنصوص الأصلية التي كتبها أساطين الإغريق العظام. ولا بد أن نتذكر - على أية حال - أن التراجيديا الرومانية ظلت تُعرَض لفترة تزيد على مائتي عام ، وأن الرومان اعتبروا إنيوس ، وباكوفيوس ، وأكيوس من كتَّاب التراجيديا العظام ، وأن العامة كانوا يعرفون أعمال إنيوس التراجيدية حق المعرفة، لدرجة أن بلاوتوس تندر بسخرية على أسلوبها ، وأن ما يزيد على سبعين عملاً وصل إلينا ، من إنتاج ثلاثة كتّاب فقط، وأن جمهورًا غفيرًا - في زمن شيشرون - كان يحضر العروض التراجيدية بشغف واهتمام ، وأن بعضهم كان يعرف كلاسيات المسرح جيدًا ، لدرجة تجعلهم يعرفون نوع العرض واسمه من أول نغمة تعزف على الناي؛ ويُحكى أن أحد الممثلين نسي المشعرة [عبارة أو كلمة في المسرحية تشعر الممثل بأن دوره في الحديث قد حان] ، (أو نسى الحديث عندما حان دوره)، فردد الجمهور المكون من ١٢,٠٠٠ مشاهد عبارة : «أماه ، إنني أتوسل إليك "mater, te appello"» . وفي حقيقة الأمر ، قطعت التراجيديا الرومانية - الإغريقية شوطًا طويلاً على المسرح الروماني، مثلها في ذلك مثل أي جنس آخر من الدراما الأدبية ، ولا سبيل لإنكار تأثيرها في العقل الجمعي .

وعلى أية حال لا تروق التراجيديا الرومانية - كثيرًا - للقارئ المعاصر ، وكانت - أغلب الظن - اشتقاقية إلى أبعد تقدير . ولقد رأينا كيف فشل إدخال فن المسرحية التاريخية الوطنية ، وما وصل منها - طوال عصر الجمهورية - لا يتعدى ستة أو خمسة نماذج . ولم تظهر عند تناول التراجيديا الإغريقية أصالة المترجمين الرومان ، بالقدر الذي تجلت به هذه الأصالة في الكوميديا الإغريقية . ولا نقف في الكوميديا أو في التراجيديا على دليل يبرهن على أن الكتاب الرومان [باستثناء ترنتيوس] أدخلوا تعديلات بنائية أو جوهرية ، ومن الواضح أن ما أدخلوه من تغييرات قد انحصر في العاطفة (الإحساس) والأسلوب [1]. وفي الكوميديا ، تمثلت مهمتهم المتجانسة في صهر حيوية اللغة الفجة في إغريقية رصينة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً ، وكذا في بعثرة الفكاهات من جعبتهم الممتلئة . ومن مواضع الجدل أن مسرحيات بلاوتوس قدمت لنا قراءة ثبت أنها أفضل من الأصول الإغريقية المأخوذة عنها ، لكن الأسلوب التراجيدي الروماني كان هزيلاً فقيرًا تعوزه الأصالة ، مقارنة بأسلوب آيسخيلوس أو يوربيديس. وتبدو اللاتينية، حين مقارنتها بالإغريقية، جافة متكلفة ومصطنعة في الغالب . وقد راقت المواصفات نفسها التي تلقى هوى في نفوسنا للرومان؛ فقد استحسنوا المؤثرات الميلودرامية ودفقات الريطوريقا (= البلاغة)، والحبكات المرعبة، والنعوت والأوصاف، والشخصيات المتوهجة المتألقة، والفضيلة التي تسمو فوق طبيعة البشر ، والرذائل التي لا نظير لها . وكانوا - من ناحية أخرى - قادرين على التفاعل الفكاهي والضحك على هذه الأشياء المحددة، مثل عبارة "ut paratragoedat carnufex" [كما ينشدن الوغد الزنيم أو يتبجح] ، التي نطقت بها إحدى شخصيات بلاوتوس . ويوحي ما لدينا من تفاصيل وردت بالشذرات عن سلوكيات الجمهور في عروض التراجيديا ، بأنهم لم يحفلوا كثيرًا بالسمات الدرامية الجوهرية للعرض ، مثل احتفالهم بالتفاهات الإضافية والنطق والحديث العنيف والعرض المسرحي المؤثر ، والأحداث والأبيات الشعرية التي قد تؤخذ على أنها أمثال

أو حكم ، وحضور المشاهير لمشاهدة العرض ، وكذلك أي حادث عرضي يحدث للممثلين أو للأفراد من المشاهدين . ورغم ذلك ، إذا شئنا الإنصاف ، فلا بد أن نتذكر أن ما يسجل هو كل خروج عن المألوف.

ورغم أن بمتناولنا أسماء ما يزيد على اثنى عشر مترجمًا عن الكوميديا الإغريقية، فإننا لا نعرف سوى خمسة كتاب ألفوا تراجيديا للمسرح . ونستقرئ من برولوجات ترنتيوس أن الكاتب الدرامي الكوميدي كان يحيا في عالم تتحكم فيه منافسة شرسة ؛ وأن الحياة المهنية لكتاب التراجيديا كانت معقدة غاية التعقيد. ويبدو أنه عند وصول إنيوس إلى روما كان ليفيوس في عداد الموتى ، وكان نايفيوس في المنفى ، وأن باكوفيوس قد تخطى عامه الثمانين عندما قدم أكيوس أولى مسرحياته. وكان ليفيوس ونايفيوس بكل تأكيد معاصرين عاشا في جيل واحد، لكن عمل نايفيوس الرئيسي كان في الكوميديا . ورغم أن إنيوس كان خال باكوفيوس، فإنهما كانا يؤلفان الأعمال التراجيدية في الوقت نفسه ، لكن العلاقة بينهما كانت علاقة التلميذ بأستاذه ، وليست علاقة الند للند . ومن الواضح أن نايفيوس وبلاوتوس وكايكيليوس وترنتيوس - كل حسب طريقته - كانوا يميلون إلى الكوميديا بشكل خاص . لكن ما الذي أغرى كتاب التراجيديا بهذا النوع الأدبي ، باستثناء حاجتهم إلى المال في الطريق المفتوح أمام أي كاتب - أي المسرح - وإدراك أنهم لا يتمتعون بموهبة في الكوميديا ؟ فقد كان إنيوس [٢٣٩ - ١٦٩ ق.م] شخصية عظيمة وشاعرًا لا يشق له غبار ، لكن يصعب تأكيد أنه كان يتمتع بأي موهبة درامية ، ويبدو أن باكوفيوس كان يميل إلى الحبكات المعقدة والمناقشة الدرامية للقضايا الفلسفية . أما أكيوس فقد اشتهر بسرعة البديهة . لكن حقيقة أن شذرات بسيطة فقط هي التي تبقت من الأعمال التراجيدية لهؤلاء الكتاب، إنما تحصر مناقشتنا العملية في قدراتهم الأسلوبية . وأحيانا تكون الرؤى النقدية للمعلقين الأقدمين تشكل عاملاً مساعدًا ، وأحيانا يكون اختيار الموضوعات التي تظهر من عناوين المسرحيات موحيًا . وفي حالات قليلة ، نقف على

الأصول الإغريقية أو شذرات منها ، وفي مواضع أخرى ، تسهم معرفتنا بالأساطير الإغريقية في إعادة صياغة الحبكات . ويمكن استنتاج مسارات تطور التراجيديا خلال عصر الجمهورية ، إلى حد ما ، من شكل التراجيديا السائدة خلال عصر الإمبراطورية ، لكن يندر أن تكون للأدلة المستشهد بها - في الغالب - من رسومات المزهريات والرسوم الجدارية... إلخ علاقة بالموضوع ، وربما أخذ الرسامون الجداريون في مدينة "بومبي" أفكارهم المتعلقة بالأساطير، من مصادر تختلف تمامًا عن تراجيديا عصر الجمهورية . فلو كانت رسومات عصر الإمبراطورية هذه مأخوذة حقًا من المسرح ، فيمكن القول إن فظاظة الشخصيات المبالغ فيها والملابس التي يرتديها الممثلون ربما تعكس أفكار العصر الإمبراطوري أكثر من أفكار العصر الجمهوري. فقد كانت التراجيديا في العصر الإمبراطوري فنًّا كتب له البقاء؛ وربما تمثلت الأعمال التراجيدية التي كانت تُعرض في المسرحيات القديمة لباكوفيوس وأكيوس ، وربما غلب على العرض من أوله إلى آخره التكلف والارتباك . أما خلال الفترات المبكرة، عندما كانت التراجيديا الرومانية لا تزال محتفظة بأهميتها وحيويتها ، كان الأسلوب والملابس بعيدين عن التكلف قدر المستطاع .

وإذا سألنا عن الطبيعة أو السمة الجوهرية للتراجيديا الرومانية ، ربما تكون الإجابة محصورة في القول إنها كانت خشنة وجافة ، أي غير مستساغة فنيًّا وجماليًّا، وتشوبها المبالغة ، رغم كونها محاكاة أمينة عن قصد للأصول الإغريقية ، وسوف نرصد الاختلافات - تفصيلاً - عند تناول الكتاب كل على حدة .

إنيوس Ennius

يبدو على الدوام - وكأنه ترتيب رسمي - أن يوجد كاتب واحد معترف به للتراجيديا في روما ، في أوج ازدهار التراجيديا، ويندر أن يزيد كتابها عن كاتب واحد. فقد كانت وفاة أندرونيكوس ، ونفي نايفيوس خارج البلاد ، عقب تصرفه الشائن،

هي التي فتحت الطريق أمام خليفتها، الذي وصل إلى روما عام ٢٠٤ ق.م. بعد أداء الخدمة العسكرية ، بوصفه عضوًا في حاشية ماركوس بوركيوس كاتو "M. Porcius Cato" . وتمثلت نقطة ضعف إنيوس في عدم قدرته على الحديث عن نفسه ، وربما جاء ما لدينا من معلومات عن سيرة حياته من أعماله المسرحية ، ولذا يمكن أن نعول عليها كثيرًا . وتفيد هذه المعلومات أنه كان فقيرًا معدمًا لكنه مستقل بذاته ، وفخور بموطنه الأصلي ، وبكونه مواطنًا رومانيًا ، قادرًا على التعايش دون تكلف مع العظماء، رغم أنه كان من طبقة الكادحين من كتاب الدراما ، الذين يكسبون رزقهم يومًا بيوم ، من أمثال رفيقه كايكيليوس وابن أخيه باكوفيوس.

وقد ولد إنيوس عام ٢٩٣ ق.م. في روديـاي "Rudiae" في جنوب إيطاليا، وكان يفخر بمعرفته باللغات: اليونانية واللاتينية والأوسكية [وهي اللغات الثلاث، التي كتبت بها الدراما القديمة] . ومنذ أن وطئت قدماه أرض روما وهو بعد ابن الخامسة والثلاثين ، كرس حياته لنشاطه الأدبي متعدد المشارب . وبوصفه شخصًا ذا عبقرية متنوعة، يحظى بتعاطف إنساني كبير ، وبوصفه شابًا إيطاليًا انشغل خياله بأدب الإغريق وتاريخ روما ، فقد قدم للأدب والحياة اللاتينية دفقة طازجة من الهيلّينية . وكان مثله مثل ليفيوس أندرونيكوس، يكسب قوت يومه من العمل بالتدريس من ناحية ، وكتابة الدراما من ناحية أخرى ، ولم تكن الدراما تشغل سوى جانب واحد من اهتماماته الأدبية . ورغم أن ترنتيوس يضعه في مصاف بلاوتوس ، ونايفيوس ، بوصفه واحدًا من الكتاب الموهوبين المتصفين بالإهمال، ويفضله على أبناء جيله من ذوي الكتابات الوفيرة التي لا تخلو من ركاكة أو ضعف، فقد اعتبره شاعرا ملحميًا ، فضلاً عن كونه كاتبًا دراميًا، حفظت له الأجيال اللاحقة قدره ومكانته. ومن الواضح أنه لم يكن يقف على قدم المساواة مع باكوفيوس أو أكيوس في التراجيديا ، لكننا نرى فولكاكيوس سيديجيتوس "Volcacius Sedigitus" [انظر أدناه] يضعه – في مجال

الكوميديا – في المرتبة العاشرة ، مضيفًا أن هذا التكريم إنما منح له اعترافا بسبقه وسنه! ولا نسمع شيئا في موضع آخر عن إنيوس بوصفه كاتبًا دراميًا ، وليس بين أيدينا سوى عملين كوميديين يشك في نسبهما إليه، هما : مسرحيتا "كوبونكولا" Cupuncula و"بانكراتياستيس" Pancratiastes ، وثلاثة أبيات عن موضوعات نمطية.

لكن لا شك في أن لأعماله التراجيدية تأثيرًا كبيرًا بوصفها أعمالاً درامية وأدبية، ولدينا عشرون عملاً من إنتاجه، تتمثل في :

"أخيليوس" Achilles ، "أياس" Ajax ، "ألكوميو" Alcumeo ، "ألكساندروس" Alexander، "أندروماخي" Andromacha ، "أندروميدا" Andromeda ، "أثاماس" Athamas ، "كريسفونتيس" Cresphontes ، "إيرخثيوس" Erechtheus ، "الصافحات" Eumendies ، "حمام هيكتور" Hectoris Lytra، "هيكابي" Hecuba ، "إفيجينيا" Iphigenia ، "ميديا المنفية" Medea Exul ، "ميلانيبي" Melanippa ، "نيميا" Nemea ، "فوينيكس" Phoenix، "تيلامون" Telamo ، "تيليفوس" Telephus ، "ثييستيس" Thyestes.

ولدينا أيضًا ما يقرب من أربعمائة بيت ، وبعض أعمال في مجال المسرحيات الوطنية القديمة [مسرحيتي "أمبراكيا" Ambracia ، و"سابيناي" Sabinae] ، كما يزعم البعض ، مع بعض أبيات قليلة.

ولقد تأثر المسرح الهيلّنستي – أيما تأثر – بيوربيديس الذي وجد فيه ضالته المنشودة، كما وجد فيه إنيوس كاتبًا يستهوى روحه المتسائلة وتعاطفه الإنساني . ويخبرنا فقيه قديم أن إنيوس أخذ عن يوربيديس « الكثير جدًّا » من الأعمال التراجيدية ، وفي حقيقة الأمر ، يعتقد أن أكثر من نصف أعماله – الإحدى والعشرين تقريبًا – مأخوذة من مسرحيات يوربيديس . وفي مسرحيات "هيكوبا" و"إفيجينيا" و"ميديا المنفية" يمكن مقارنة الشذرات اللاتينية بالنصوص الأصلية الكاملة . ويبدو

أن إنيوس نقل عن آيسخيلوس مسرحية "الصافحات" ؛ ونقل عن آريستارخوس "Aristarchus" - وهو من كتّاب التراجيديا في القرن الخامس - مسرحية "أخيليوس" وبعض أعمال أخرى غير محددة . وربما أجهد النقاد أنفسهم في تفسير ملاحظة شيشرون [١] على أنها تعني أن إنيوس نقل بعض مسرحياته مباشرة من هوميروس ، وهذا غير محتمل تمامًا ؛ ويسير كل ما لدينا من دلائل نحو إظهار أن أصل كل مسرحية لاتينية سواء كانت تراجيدية أم كوميدية، كان مأخوذًا من المسرح الإغريقي .

وعن مناهج إنيوس في الترجمة ، يسوق شيشرون عبارتين متناقضتين ، حيث يقول في موضع إن كتاب التراجيديا الرومان [بما فيهم إنيوس وباكوفيوس] قد ترجموا الأصول ترجمة حرفية (ad verbum)؛ وفي موضع آخر يقول إن ترجمات إنيوس وباكوفيوس وأكيوس كانت بتصرف (non verba sed vim) [٣]. وربما يمكن التوفيق بين العبارتين: فقد سار كتاب التراجيديا الرومان على نهج الأصول الإغريقية عن كثب في المادة (الجوهر والمضمون)، وانحرفوا عنها فقط في اختيار المفردات والألفاظ [٤]، والشاهد الوحيد على استقلالية إنيوس ليس في الأسلوب فحسب، بل في الإحساس والوزن أيضًا ، يقدمه لنا جيليوس [19.10.11] ، الذي يقتبس أغنية للجوقة وردت في مسرحية لإنيوس بعنوان "إفيجينيا" ، ليس فيها ما يشبه الأصل وهو مسرحية بعنوان "إفيجينيا في أوليس" ليوربيديس . ففي مسرحية يوربيديس نرى الجوقة عبارة عن مجموعة من السيدات الشابات المتزوجات من مدينة خالكيس ، اللائي خرجن إلى الميناء بدافع الفضول لمشاهدة الأسطول الإغريقي . وبغض النظر عن إنشاد الأغاني في بعض الأحيان - وهي أغاني طويلة وصعبة وذات معنى غير مباشر عن القصة - فليس للجوقة دور خاص في المسرحية . ولسبب ما يبدو أن إنيوس استخدم بدلاً من ذلك جماعة من الجنود ، وتذكرنا المقطوعة الغنائية التي

جـــــاءت على لسانهم بعدة فقرات جاءت عـلى لـســـان الـشخص الـذي يـدعو الناس إلى دخول المسرح Patter عند بلاوتوس، وهي تعـد عظـة قـصيرة عـن فكـرة الكســـل والتراخـــي ، وتوحي بضجر الجنود وشـــعورهم بالملـل [neque domi nunc nos nec militia sumus] (= فنحن لسنا في بيوتنا ولسنا في ساحة المعركة) . وعلى النحو نفسه ، يشنف الخادم عند بلاوتوس آذاننا بموعظة عن الطاعـة أو مـا إلى ذلك ، بأسلوب يوحي أن الفقرة بالكامل من إبداع الكاتب اللاتيني. وحين يستـشعر إنيوس أن جوقة يوربيديس لا تمت بصلة إلى حبكة المسرحية، فيحـذف دورهـم دون التأثير في الأحداث ، فإننا قد نخلص من هذا إلى أنه أبدى استشرافًا وبعد نظر درامي . لكن يبدو أنه واجه صعوبة اللغة الإغريقية، أو أن المشاهد الروماني سوف يستحـسن مجموعة الجنود بدلاً من السيدات الشابات. ولا يتسنى لنا التأكد من أنه أسقط جوقـة يوربيديس عمدًا؛ أو أن أغنية الجنـود ربـما أضـيفت لحاجـة في نفـسه . وفي المقطوعـة الغنائية نفسها، ليس هناك ما يوحي بقدراته الدرامية الأصلية. وفي مـسرحيته "ميـديا المنفية" نراه يُبقي على جوقة "يوربيديس" المكونة من السيدات الكورينثيات. وحقيقة أن إنيوس ترجم مسرحية "الـصافحات" عـن آيـسخيلوس [في الغالـب يمكـن أن تنسب الشذرات إلى أصولها في المسرحية الإغريقية] تجعلنـا نتـساءل عـما إذا كـان قـد ترجم أيضًا المسرحيتين الأخريين مـن ثلاثيتـه الـشهيرة؛ ولكـن مـن الـصعب دومًـا الإقرار بأنه فعل ذلك ، لأن الرومان - دون شك - كانوا سيضيقون ذرعًـا بمـشاهدة ثلاث مسرحيات واحدة تلو الأخرى . وتعـد مـسرحية "النـصافحات" ليوربيـديس قصة مقنعة في حد ذاتها ، فلقد أمكن أن يتكشف الموقف الدرامي فيها - دون شـك - من البرولوج.

وكان لإنيوس مطلق الحرية في اختيار الأوزان الشعرية ، لكنه كان أحيانًا يحافظ على بحر الشعر الإغريقي، سواء كان البحر الإيامبي (الأبيات الافتتاحية من مسرحية

"ميديا المنفية") أو البحر التروخي [النزاع بين أجامنون وميناوس في مسرحية "إفيجينيا"] أو البحر الأنابايستي [افتتاحية مسرحية "إفيجينيا"] ، وأحيانًا أخرى كان يستبدل بالبحر الإيامبي البحر التروخي [المشاجرة الكلامية بين ميديا وياسون] ، وفي الفقرة المثيرة للعواطف ، وهي وداع ميديا لأطفالها - نراه يحول الحديث إلى ما يمكن اعتباره أغنية :

salvete, optima corpora !

cette manus vestras measque accipiter !

«وداعًا، يا أفضل الأجساد طرًّا !

هلموا ! دعوا أيديكم وخذوا يدي ! »

ومن ناحية أخرى ، نرى العبارات الغنائية للجوقة عند يوربيديس [مسرحية "ميديا" ، البيت ١٢٥١ وما يليه] تتحول إلى تفعيلات تروخية.

وبشكل عام ، إذا استطعنا مقارنة الشاعر اللاتيني إنيوس بالشعراء الإغريق ، نرى تقاربًا معقولاً في الشكل ، ولا يجد إنيوس حرجًا في ترجمة العبارات الأكثر جرأة أو وقاحة عند يوربيديس ، مثل تأكيد "ميديا" الشهير أنها تفضل أن تخوض ثلاث معارك على أن تحمل في رحمها طفلاً واحدًا. ويبدو أن كل كتاب التراجيديا قد انغمسوا في المشاحنات الشكية ، حيث يسوق يوربيديس على لسان أخيليوس [مسرحية إفيجينيا، البيت ٩٥٥] إشارة إلى العرافين تنطوي على الازدراء ، ونرى إنيوس يتوسع في الفقرة ليحولها إلى هجوم أكثر تفصيلاً على المنجمين .

ويتجلى القول بأن إنيوس شاعر حقيقي بمعنى الكلمة في الشذرات الدرامية التي تؤكد ذلك دون مواربة ، والتي وردت في "الحوليات" "Annales" . ونرى أن الأبيات الافتتاحية من مسرحية "إفيجينيا" ، والحوار الغنائي بين أجامنون والشيخ المسن ، يحملان إلينا الإحساس بفخامة السماء المرصعة بالنجوم وسحرها، بصورة لا تقل روعة عن الحوار الإغريقي . وعلى الشاكلة نفسها، الشعور والإحساس في البيت المتبقي من مسرحية "هيكابي":

O magna templa caelitum, commixta stellis splendidis !

« أيتها القبة السماوية الشامخة المرصعة بالنجوم الرائعة!»

وربما يتشابه مع البيت الإغريقي :

ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ.

« أيها برق زيوس الخاطف، أيها الليل الحالك »

وفي هذه الأبيات نرى ما يثير الشفقة أو ما يبعث على الأسى في الأبيات التي قيلت على لسان ألكساندروس، وهي أبيات ألهمت فرجيليوس نفسه :

O lux Troiae, germane Hector !
quid ita ... cum tuo lacerato corpore,
miser, aut qui te sic tractavere nobis respectantibus?

« يا نور طروادة، يا شقيقي هيكتور!
إلى ماذا صرت ؟ ... عندما تمزق جسدك،
أيها التعس، أو من هؤلاء الذين عاملوك
على هذا النحو القاسي على قلوبنا ونحن نتطلع إليك ؟ »

ويستشهد شيشرون [Tusc. 3.19.44] بالقوة المؤثرة للرثاء في مسرحية "أندروماخي" :

O pater, o patria, o Priami domus,
saeptum altisono cardine templum !

« أيها الأب، أيها الوطن، أي مقر الملك برياموس،
أيها المعبد المحاط بمفاصل
ذات صريرٍ عالٍ ! »

وتتجلى - بشكل عام - السمة الأكثر تميزًا في شذرات أعمال إنيوس التراجيدية - خاصة عند مقارنتها بالأصل الإغريقي - في تصاعد نبرة التأثير الريطوريقي ويتجه كل ما لدينا من أدلة نحو إظهار أن التراجيديا الرومانية كانت أكثر ريطوريقية في طابعها من النماذج الإغريقية . وكانت هناك عصور اتخذت فيها الريطوريقا مكانتها

الخاصة ، وليس أدل على ذلك من المشادات الكلامية التي دارت بين أجامنون ومنيلاوس [مسرحية "إفيجينيا"، iv - vi] . ونلاحظ أنها كانت عند يوربيديس على النحو التالي :

ΑΓΑ. τί δέ σε τἀμὰ δεῖ φυλάσσειν; οὐκ ἀναισχύντου τόδε;
ΜΕ. ὅτι τὸ βούλεσθαι μ' ἔκνιζε· σὸς δὲ δοῦλος οὐκ ἔφυν
ΑΓΑ. οὐχὶ δεινά; τὸν ἐμὸν οἰκεῖν οἶκον οὐκ ἐᾷς ἐμέ;

« أجاممنون: أفهل ينبغي عليّ أن أعتني بك وبممتلكاتي (في الوقت نفسه)؟ أو ليس هذا أمرًا يدعو إلى الخزي ؟

مينلاوس : أجل ! لأن ما تريده وترغب فيه كان يثير حنقي؛ كما أنني لست عبدًا عندك.

أجاممنون : أو ليس هذا أمرًا يدعو إلى العجب ؟ هل تأبى علي أن أتخذ من منزلي سكنًا؟»

أما في النص اللاتيني فنرى ما يلي :

Ag. qui homo te exsuperavit usquam gentium impudentia?
Me. quis ted autem malitia ? ...

« أجاممنون: أي إنسان ذلك الذي أمكنه أن يتفوق عليك لدرجة الصفاقة بين الأمم؟

مينلاوس : أي ضغينة تلك التي تكنها لي ؟ ... »

ومرة أخرى:

Ag. egone plectar, tu delinques: tu pecces, ego arguar?
pro malefactis Helena redeat, uirgo pereat innoncens?
tua reconcilietur uxor, mea necetur filia?

«أجاممنون: أفهل أدفع أنا ثمن جرم اقترفته أنت ؟ أفترتكب أنت الجرم وأصبح أنا المتهم؟

أو لم ترجع هيلينا، وتهلك عذراء بريئة في مقابل سيئاتك ؟

أو لم أذبح ابنتي فلذة كبدي من أجل أن تتصالح مع زوجتك ؟ »

فحيثما يقدم لنا النص الإغريقي ببساطة رجلين غاضبين يتشاحنان ، يبدو لنا أن النص اللاتيني يردد أصداء طرائق الهجوم الماهرة ، والدفاع في المناظرة بين اثنين من محامي الرومان. ونرى هذا التأثير الريطوريقي يتحقق من خلال الأدوات البلاغية المألوفة، مثل الجناس الاستهلالي، والسجع ، وأسلوب التوكيد والتكرار، ويكون هذا في الغالب على حساب البساطة والواقعية . وفي أحيان أخرى نراه يرقى لمستوى العظمة والفخامة – كما نرى في قسم أخيليوس [Achi - ii]:

per ego deum sublimas subices umidas,
unde oritur imber sontiu saeuo et spiritu;

« أقسم بحق الذري الشامخة الرطبة للآلهة،
التي ينبع منها المطر المدرار المصحوب بالرعد الهادر والنسيم . »

أو كما نرى في مسرحية "ثييستيس" (vii) :

aspice hoc sublime candens quem invocant omnes Iovem
(cf. Eur. inc. 935)

« انظر إلى هذه القمة الشامخة المتألقة التي يسميها الجميع يوبيتر.»

غير أن قوة كلمات ياسون الموجهة إلى ميديا :

ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασε
τόξοις ἀφύκτοις τοὐμὸν ἐκσῶσαι δέμας,

« حيث إن إروس قد أجبرك بسهامه التي لا محيص عنها
على أن تنقذي جسدي.»

لا تتحقق عن طريق بلاغة الريطوريقا الطنانة في :

tu me amoris magis quam honoris servavisti gratia.

« أما أنت فقد أنقذتني بفضل الحب لا بفضل الشرف . »

كما أننا نستاء كثيرًا من كساندرا "Cassandra" عندما تستهل انفجار ثورتها العاطفية على النحو التالي:

mater, optumarum multo mulier melior mulierum.

« أماه ، يا من أنت أفضل بكثير من الأمهات الفضليات اللائـي بلغـن الـذروة في فضلهن.»

وفيما يلي تتجلى الحذلقة الرومانية والاستغراق المبالغ فيه في صياغة المفردات :

amicus certus in re incerta cernitur,

« الصديق الحق يمكن أن يميز في وقت الشدة.»

وهو بيت فكر فيه شيشرون طويلاً ، فحينما كان يُعلي من شأن إنيوس، كنا نـراه حينًا يحس أنه يناصر الشعراء الأوائل، ونراه حينًـا آخـر شريكًـا لبنـي جلدتـه يكابـد النقائص نفسها .

ولا تعدو الريطوريقا كونها حيلة من حيل الأسلوب، إنها منحـى مـن منـاحي الحياة. فالشاعر الذي يفرط في استخدام التوكيد اللفظي يميل بأن يمنح أهميـة كثـيرة للتأثير المباشر في الفكر والمشاعر . وهنـاك في التراجيـديا الرومانيـة ميـل للمبالغـة في التعبير؛ وهو ما يجعل التأثيرات الفجة تأتي على حساب البـساطة والواقعيـة . وكـان إنيوس يتمتع بتعاطف إنساني واسع النطاق ، ويمتلك موهبة شعرية أصيلة ، بيد أنه لم يتحرر من ربقة الـسعي خلـف التـأثير الـذي أصـبح وافـرًا وواضـحًا في التراجيـديا الرومانية لكل ذي عينين . ولا بد أن نقر بأن كتاب التراجيديا الرومان جاهدوا – مـا استطاعوا إلى ذلك سبيلاً – لصك ألفاظ جديرة بالاهتمام ؛ وحتى لو تخلوا عـن هـذه المحاولة بشكل مؤقت ، فإن هذه السمة قد أصبحت عامة ، وقد يقول المرء أحيانًـا إن ذلك وعي طبقي من جانب هؤلاء الكتاب ، ولنا أن نقارن مثلاً :

ἡ δυσγένεια δ' ὡς ἔχει τι χρήσιμον·
καὶ γὰρ δακρῦσαι ῥᾳδίως αὐτοῖς ἔχει
ἅπαντά τ' εἰπεῖν· τῷ δὲ γενναίῳ φύσιν
ἄνολβα ταῦτα

« إن وضاعة المنبت قد تنطوي على شيء مفيد ؛
لأن الإنسان يمكن أن يذرف الدمع بسهولة إشفاقًا
عليهم بدلاً من أن يصب عليهم جام (غضبه)؛
أما بالنسبة إلى طبيعة ذي الأصل النبيل فإن
هذه الأمور تسبب التعاسة والشقاء.»

بالتعبير التالي :

plebes in hoc regi antistat loco: licet lacrumare plebi, regi honeste non licet.

« إن الغوغاء يتفوقون على الملك في هذه النقطة: فمسموح للغوغاء أن يذرفوا الدمع، ولكن لا يسمح للملك بأن يبكي بصدق.»

وربما يفسر هذا الوعي الطبقي التوسع الاستثنائي في عبارة يوربيديس «عن النساء الكورنثيات» التي تقول :

quae Corinthum arcem altam habetis, matronae opulenate, optumates !

« يا من تملكن قلعة كورنثة الشامخة، أيتها السيدات الثريات، أيتها النبيلات الأرستقراطيات!»

وربما نخلص من هذه الانتقادات إلى القول بأن التراجيديا الرومانية لم تفلح في تطوير أسلوب يجمع بين العظمة والبساطة في آن . ويمكن إلى حد بعيد أن نعزو فشلها في ذلك إلى طبيعة الذوق العام في روما ، فضلاً عن القيود المفروضة على كتاب التراجيديا . كذلك فإن التأثيرات التي تبدو لنا مفروضة ربما كانت تستهوي السامعين الذين كتبت من أجلهم ، أكثر بكثير مما يمكن أن تحققه القيود الفنية التي كانت تحظى بها الأصول الإغريقية .

إن شيشرون الذي أعجب بتراجيديات إنيوس لدرجة الافتتان، لم يمل مطلقًا من اقتباسها ، ويبدو أنه كان يفترض أن مشاهديه يعرفونها جيدًا . ولهذا يخبرنا أن مسرحية "ميديا" كانت تُقرأ على نطاق واسع خلال تلك الفترة . ويبدو أن نفرًا آخر من الرومان قد صنفوا إنيوس بوصفه كاتبًا دراميًا على درجة عالية من الكفاءة مثل خليفتيه : باكوفيوس ، وأكيوس . ويتضح لنا أن مسرحياته كانت ذائعة الصيت في زمانه ، من خلال تقليد بلاوتوس الساخر له في مسرحية ("القرطاجي الصغير، ١ ")، وكذا من إشارة ترنتيوس إليه ، لكننا لا نعرف شيئًا عن تكرر عرض مسرحياته في أواخر عصر الجمهورية.

الفصل العاشر

باكوفيوس

نعرف أن ماركوس باكوفيوس هو ابن شقيقة إنيوس، وأنه ولد في بروندیسيوم Brundisium. وفي روما اشتغل بكتابة التراجيديا [وكذا الهجاء بحسب البعض] وبالرسم، وكان صديقًا للايليوس "Laelius". وكتب إحدى مسرحياته وهو في الثمانين من العمر [١٤٠ ق.م.] وكان ينافسه في ذلك الوقت "أكيوس" الذي يصغره بخمسين عامًا، والذي خلفه في كتابة التراجيديا. وفيما بعد اعتزل الحياة في تارنتوم حيث زاره أكيوس، وهو في طريقه إلى آسيا، ومكث لديه عدة أيام، وقرأ على مسامع كاتب الدراما العجوز مسرحيته "أتريوس" "Atreus"؛ وتوفي باكوفيوس عام ١٣٠ ق.م. وهناك صورة مرسومة له في معبد هيراكليس الذي يقع في "سوق الماشية" .Forum Boarium

هذه هي الرواية التي جمعناها من مصادر مختلفة ومن كتاب كثيرين. ومنها نعرف أن أكيوس نفسه - وفقًا لشيشرون - هو الذي أكد أن باكوفيوس كان يقدم معه (أي مع أكيوس) مسرحيات في المناسبة نفسها. أما الارتباط ببروندیسیوم فتأكد من صيغة اسمه التي تعتبر أوسكية وفقًا لفقهاء اللغة. [ونلاحظ أنه يستخدم المفردة الأوسكية "ungulus" وتعني "خاتم"]. وتبدو إشارة بلينيوس الأكبر إلى وجود صورة قام برسمها [في فترات قديمة] مقبولة ويمكن الاعتداد بها، لكن يبدو أن بلينيوس لم يشاهد هذه الصورة بنفسه، أو يوحي أنها كانت موجودة في زمانه. وإذا كان بلينيوس محقًّا في القول بأن باكوفيوس هو ابن شقيقه "إنيوس" يكون الصواب قد جانب القديس "جيروم" حين قال إن باكوفيوس هو حفيد إنيوس (ابن ابنته)، الأمر الذي يستحيل معه أن يكون إنيوس - وفقا لما جاء عند جيروم - جدًّا وهو لا

يزال في العشرين من عمره. [ربما نشأ هذا التناقض بسبب غموض كلمة (nepos)، التي تعني أحيانًا (ابن أخ أو ابن أخت) nephew ، وتعني أحيانا أخرى الحفيد]. وربما تكون صداقة باكوفيوس للايليوس معلومة أضافها شيشرون من خياله، ليضفي دافعًا إنسانيًا على ما هو في حد ذاته خطاب زائف ورد في كتابه "عن الصداقة"، ووُضع بهتانًا وزورًا على لسان لايليوس. وتبدو طرفة جيليوس عن زيارة أكيوس لباكوفيوس ومناقشتهما للمسرحية التراجيدية "أتريوس"، مثيرة للشكوك مثل الطرفة الأخرى القائلة بأن ترنتيوس قرأ مسرحية "أندريا" Andria على مسامع كايكيليوس الذي يكبره سنًا. أما عن العبارة الشهيرة بل والمؤثرة التي يقال إن باكوفيوس ألفها لتنقش على قبره، فيتشكك البعض [مثل المرثيتين القبريتين الشهيرتين لبلاوتوس ونايفيوس] في أنها من نسج خيال فارو الذي وجد جيليوس في كتابه "عن الشعراء" العبارات الثلاث. ومن المؤكد أن جيليوس لا يذكر أنه رأى مقابر أي من الشعراء الثلاثة.

وكان باكوفيوس أول مؤلف لاتيني يتخصص في التراجيديا - إذا تجاسرنا على تكذيب دليل ديوميديس وبورفيو "Porphyrio" أنه ألف في فن الهجاء أيضًا. ولدينا أسماء اثنتي عشرة مسرحية تراجيدية، هي : "أنتيوبا" "Antiopa" (من يوربيديس)، و"التحكيم في الأسلحة" Iudicium Armorum (من آيسخيلوس)؛ ومسرحيات : "أتالنتا" "Atalanto" و "خريسيس" "Chryses" و"أورستيس عبدًا" "Dulorestes" (من سوفوكليس)؛ ومسرحيات : هرميوني Hormione، وإليونا Iliona، وميدوس Medus، ونبترا (= غسل القدم) (من سوفوكليس)؛ ومسرحية "بينثيوس" Pentheus [وهي مختلفة بعض الشيء في الحبكة عن مسرحية "الباكخيات" Bachae ليوربيديس]، وكذا مسرحية " بيريبويا " Periboea [وهي من مسرحية "أونيوس" Oeneus ليوربيديس]، ومسرحية "باولوس" Paulus وهي مسرحية وطنية تاريخية. ويقرب حجم الشذرات من ٤٠٠ بيت.

وإزاء مسيرة مهنية زاخرة امتدت عمرًا طويلاً، ربما تبدو اثنتا عشرة مسرحية تراجيدية رقمًا بسيطا. ولعل باكوفيوس كان بطيئًا في التأليف، أو أن الرسم استنفد جل وقته وشغل جانبًا من حياته المهنية، ويحتمل أنه كان يكتب بعناية فائقة وانشغل بتحصيل العلم، سيما وأن لغته تشي باهتمام واضح بالتنميق والزخرف، ولقد اعتبره شيشرون وهوراتيوس وكوينتيليانوس أحد رواد التراجيديا الرومانية، التي لا يسبقه فيها سوى أكيوس، الذي يقال أحيانًا إنه تفوق على باكوفيوس في القوة والتأثير. ولقد حظيت العديد من مسرحياته برواج كبير قرب نهاية عصر الجمهورية.

ويبقى السؤال : لأي شيء يدين باكوفيوس بهذا النجاح ؟

لقد فقدت مسرحياته وأصولها الإغريقية، ولا نستطيع الآن الحكم على القدرة الدرامية لتراجيديا باكوفيوس !.

ويبدو أنه كان يميل للمسرحيات ذات الحبكات المعقدة [المأخوذة أحيانًا من أصول كتاب تراجيديا جاءوا بعد يوربيديس]، وأنه تخصص في المشاهد المثيرة للشجن والعواطف، ويحتمل أن يكون أشهر مشهد في التراجيديا الرومانية قاطبة هو افتتاحية مسرحية "إليونا" Iliona. حيث نرى بوليدوروس Polydorus الصغير، ابن الملك برياموس الأصغر، قد أوكلت رعايته إلى شقيقته إليونا ، زوجة بوليميستور ملك ثراقيا Thrace . فتولت هذه تربيته سرًّا على أنه ابنها ديفيلوس ، ولم تخبر زوجها بالطبع أن ديفيلوس هو بوليدوروس. وعند سقوط طروادة، قتل بوليميستور الطفل بوليدوروس [باعتباره ابنه ديفيلوس] رغبة منه في إظهار حسن نواياه للمنتصرين، وتفتتح المسرحية عندما نهض شبح الطفل القتيل، ليبتهل إلى أمه النائمة أن تقيم له طقوس الدفن، بنبرات لا يملك معها جميع المشاهدين سوى البكاء، وفقًا لقول شيشرون. وفي غبش الصباح، ظهر طيف إليونا النائمة على المسرح، أي في خلفية المسرح [يبدو أن ثقب الستار كان أداة من أدوات المسرح في زمن شيشرون]، وظهرت

من خلالها صورة الشبح المقطبة الموحشة.ومن سوء الطالع أنه في إحدى المرات الشهيرة استسلم فوفيوس، الممثل الذي كان يؤدي دور إليونا، للسبات ، ولم يسمع بالطبع نداء زميله الممثل "كاتينيوس" الذي كان يؤدي دور الشبح، إلى أن ضج المسرح صائحًا بعبارة "أمي إنني أتوسل إليك " !

وهناك مشهد آخر طريف حدث في مسرحية "خريسيس"، حيث تم اقتياد كل من أورستيس وبيلاديس، أسيرين أمام الملك ثواس ، الذي رغب في اكتشاف أيهما يكون أورستيس ليعاقبه دون الآخر. وبمنتهى النبل والأريحية كان كل منهما - يسعى قدر استطاعته - إلى افتداء الآخر، فادعى كلاهما أنه يدعى أورستيس، وهو جهاد للنفس جعل المشاهدين في أول عرض للمسرحية يصيحون بأعلى صوتهم ويصفقون تعبيرا عن استحسانهم الفائق لهذا النبل. [وهذا - على أية حال - ما يسوقه شيشرون على لسان لايليوس في حديثه في كتاب "عن الصداقة"].

وكان الجمهور الروماني في التراجيديا - كما في الكوميديا - يرهف السمع إلى ما يبدو أنه إشارة إلى حادثة محلية معاصرة. وقد رتلت مقطوعة غنائية من مسرحية "التحكيم في الأسلحة"، في جنازة يوليوس قيصر، وكأن أحد أبياتها قد أصاب كبد الحقيقة؛ إذ يقول : " لقد كان عليّ أن أبقي على حياة الرجال الذين قدر لي أن ألقى مصرعي على أيديهم! ".

وتعد الأدوار المثيرة للشفقة - مثل دور أنتيوبا - محطة انطلاق للممثلين الرومان نحو النجومية والشهرة، ولذا يخبرنا شيشرون أنه شاهد ذات مرة الممثل روبيليوس Rupilius الذي تخصص في أداء دور أنتيوبا، وأن كلمات تيلامون الغاضبة في مسرحية "تيوكر" قد ألهبت حماس هذا الممثل الذي كان يؤدي الدور على خشبة المسرح، لدرجة أنه خيل للمشاهدين أن عينيه أخرجتا من القناع [Cic., de Orat. II 64, 193].

ويبدو من هذه الإشارات أن باكوفيوس اهتم كثيرا بالمؤثرات المسرحية، وكان لمسرحياته بصمات نفتقدها عند سينيكا، ويمكن أحيانًا من القراءة أن نرى دخول الممثلين :

atque eccum in ipso tempore ostentum senem!

« انظر ! ها هو الشيخ يظهر جليًّا للعيان في الوقت ذاته ! »

كما نراهم يسترقون السمع على بعضهم البعض :

sermonem hic nostrum ex occulto clepsit, quantum intellego.

« فهذا الشخص يتلصص على حديثنا السري خلسة، حسب ما أفهم.»

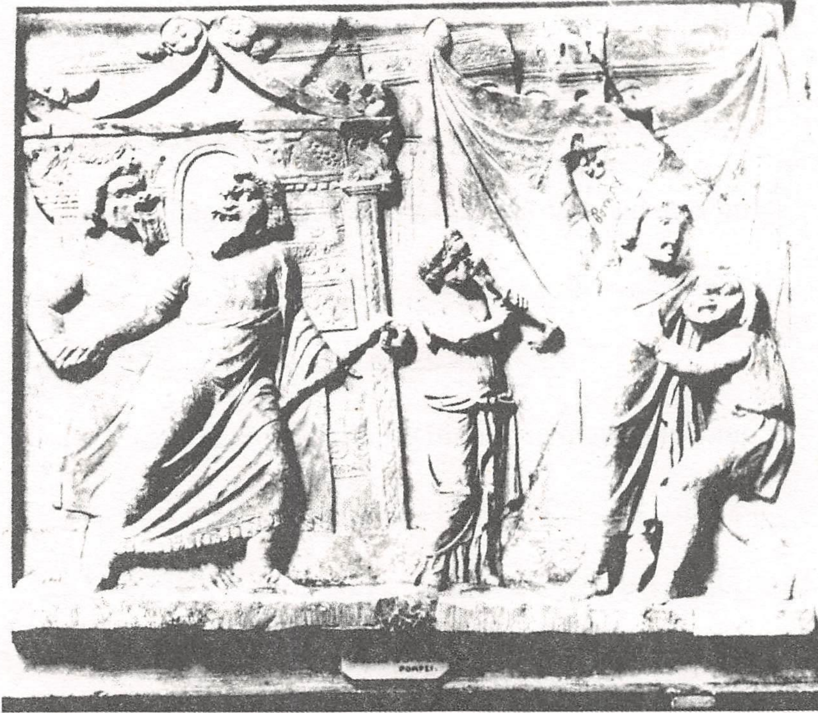
ونحس أن أبواب المسرح تفتح بصوت مسموع :

... quidnam autem hoc soniti est quod strident fores ?

« ولكن ما هذا الصوت الذي تصدره الأبواب حينما ينطلق منها الصرير؟»

نتناول حتى الآن ما نقله باكوفيوس عن الأصول الإغريقية، وجدير بالملاحظة أن نتأمل التعديلات التي أضافها، وكما قلنا من قبل، تبدو شهادة شيشرون متناقضة للولهة الأولى. ففي إحدى الفقرات يتحدث عن مسرحية "أنتيوبا" لباكوفيوس [ومسرحيات تراجيدية لاتينية أخرى]، بوصفها ترجمة حرفية للأصل الإغريقي. وفي موضع آخر، يخبرنا أن باكوفيوس وإنيوس وأكيوس قد تصرفوا في الترجمة. ومن المنطقي أن نَخْلُص إلى أن كتاب التراجيديا الرومان كانوا قريبين إلى حد بعيد [وربما أكثر اقترابا من كتاب الكوميديا] من المعنى العام للغة الإغريقية[1]؛ بل إنهم عدلوا أحياناً في فقرة بعينها لإحداث تأثير خاص. ولذا يخبرنا شيشرون أنه في المشهد الختامي من مسرحية "حمام الأقدام" أدخل باكوفيوس بالفعل تعديلات على نص سوفوكليس الذي سمح لأوليسيس (= أوديسيوس) الذي جُرح جرحًا مميتًا بالتعبير عن آلامه

وهو في سكرات الموت، لكن باكوفيوس يقيد تعبيراته بحيث لا يتحدث إلا لماما، وحتى إشاراته الرقيقة عن آلامه تلاقي التوبيخ ممن يحملونه على المحفة وهو مصاب، ويموت وهو يردد كلمات لها أصداء في الفلسفة الرواقية :



مشهد من مسرحية كوميدية

نحت بارز من بومباي محفوظ في متحف نابولي

" لا بأس من أن نشكو من الحظ العاثر ولكن ليس من اللائق أن نبكي، فهذا هو واجب الرجل أما البكاء فأمر فطرت عليه طبيعة المرأة "

conqeri fortunam adversam, non lamentari decet:
id viri est officium, fletus muliebri ingenio additus.

لكن في فقرات أخرى - كما هو متوقع - تكون اللغة اللاتينية أكثر ريطوريقية وقوة من الإغريقية. وقد ذكرنا لتونا الحديث [الذي أعجب به شيشرون أيما إعجاب] الذي يتهم فيه العجوز "تيلامون" بمرارة وعنف "تيوكر" بأنه تخلى عن أياكس. وتبدو نبرة مسرحية سوفوكليس - إذا حكمنا عليها من الشذرات - مقيدة نسبيًّا، أما باكوفيوس فقد وظف كل إمكانات لاتينيته لإحداث التأثير اللغوي القوي؛لاحظ ورود الطباق والجناس الاستهلالي في الأبيات التالية :

segregare abs te ausu's aut sine illo Salaminam ingredi,
neque paternum aspectum es veritus, quem aetate exacta indigem liberum lacerasti orbasti extinxti ?

ونلحظ القدر ذاته من الاهتمام بالتأثير الصوتي في مشهد غسل الأقدام، الذي يُستقى منه عنوان مسرحية "حمام الأقدام"، حيث نرى الوصيفة العجوز تتأهب لغسل أقدام الشخص الغريب [أوليسيس في الحقيقة] :

cedo tuum pedem mi, lymphis flauis flauum ut puluerem manibus isdem quibus Vlixi saepe permulsi abluam lassitudinemque minuam manuum mollitudine,

وهي أبيات رأى أحد القراء الرومان (جيليوس) أنها تبعث على البهجة الغامرة (iucundissimi).

وتبرز جودة التصوير وحيويته أيضًا في وصف إبحار الأسطول الإغريقي من طروادة وهبوب العاصفة :

flamma inter nubes coruscat, caelum tonitru contremit,
grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit.

وبغض النظر عن صياغة الأصل الإغريقي، يمكن القول إن الكاتب اللاتيني هو المسئول عن الصياغة اللاتينية لهذه الأبيات، لتأتي على هذه الصورة، وقد اتسم أسلوب باكوفيوس بعدم التكلف وإثارة المشاعر :

O flexanima atque omnium regina rerum oratio !

لكن كان يؤخذ على باكوفيوس الإفراط في استخدام الصيغ المركبة الشاذة، كما في البيت :

Nerei repandirostrum incuruiceruicum pecus,

ويبدو أنه كان يميل للمناقشات الفلسفية : فمسرحتيه "أنتيوبا" تحتوي على مناظرة بين ابني أنتيوبا: أمفيون وزيثوس، عن المزايا الخاصة بالحياة الفنية والعملية. وينقل عنه شيشرون ترجمته لفقرة من مسرحية "خريسيبوس" Chrysippus ليوربيديس عن السماء والأرض بوصفهما أبوين للحياة بأسرها. ويبدو أن الهجوم على العرافين الذي ينقله شيشرون من مسرحية "خريسيس" ينطوي على تعبير عن الإحساس الروماني تجاههم :

" بالنسبة لهؤلاء الذين يفهمون لغة الطير
ويتعلمون الحكمة من كائن حي آخر
أكثر من تعلمهم من أنفسهم.
أرى أنه على المرء أن يسمع بدلاً
من الاكتفاء بملاحظتهم".

وفي مسرحية "أنتيوبا" يطرح أمفيون على أبناء مدينته اللغز التالي :

"ما هو الشيء....

الحيوان الذي يسير على أربع، بطيء الخطى
ويسكن الحقول، لا يقوى المرء على النظر
إلى قوامه الخفيض وقبحه وتجهمه،
قصير الرأس، رقبته أشبه برقبة الثعبان
لا نفس له، ومع ذلك نسمع صوت هذا النفس"[1].

وعندما كانوا يفشلون في الإجابة يجيب بكلمة واحدة هي : السلحفاة.

(وهنا توجد تورية على كلمة testudo التي تعني : السلحفاة أو القيثارة وهي تورية نراها أيضًا في الكلمة الإغريقية χέλυς).

وربما ساعدت هذه الفقرات باكوفيوس على اكتساب شهرته في التعلم. لكن وجود هذه الميزة في كاتب دراما ربما تهوي به إلى التكلف والحذلقة. وحتى في الأبيات الأكثر شهرة، التي تصف السماء والأرض بوصفهما أبوين للكون، والمترجمة عن الإغريقية، ويفترض أنها تأتي على لسان شخص إغريقي - كان عليه أن يكتب جانبًا ملاحظته القائلة بأن ما يسميه الإغريق «أثير» "aether" ، يسمى عندنا نحن الرومان «سماء» "caelum". كما أن شيشرون يظهر أيضًا ما واجهه من صعوبة بالغة في تفسير أوجه الالتباس من هذه الشاكلة. ويخبرنا شيشرون أيضًا أن لاتينية باكوفيوس كانت جد فقيرة .

وقد انصرف الجيل اللاحق من القراء عن باكوفيوس، إذ لم يستسيغوا أسلوبه فنيًا وجماليًا، ولم يستحسنوا طرقه في إثارة التعاطف، وضاقوا ذرعًا بحذلقته العلمية؛ ولكن شهرته في المسرح لأكثر من قرن تبرهن على تميز قدرته الدرامية، كما تبرهن على قدرة الجمهور الروماني على تذوق عمل مسرحي جاد.

الفصل الحادي عشر

الكوميديا بعد وفاة بلاوتوس

يشير برولوج مسرحية "كاسينا" لبلاوتوس صراحة إلى معاودة عرضها بعد وفاة بلاوتوس. ويلمح المتحدث إلى أن القضاة الحكماء سوف يفضلون الخمر المعتقة والمسرحيات القديمة، سيما أن الأعمال الكوميدية المعاصرة لم تكن لها قيمة تذكر. وفي ضوء مطالبة الجمهور بصورة عامة بعرض مسرحيات بلاوتوس، فقد كانت فرقته تعاود عرض مسرحية "كاسينا" التي لا يزال صدى عرضها لأول مرة محفورًا في ذاكرة كبار السن من المشاهدين. « ولقد أحرزت هذه المسرحية قصب السبق في أول عرض لها، وتفوقت على غيرها من المسرحيات الأخرى؛ رغم أن شعراء على قيد الحياة يشار إليهم بالبنان (flas poetarum) كانوا موجودين آنذاك ، لكنهم مضوا إلى غياهب النسيان إلى حيث يتحتم الرحيل على الجميع» .

ولا شك أن من يلقي البرولوج يلتزم بالثناء على بضاعته التي يروج لها، كما أنه يضفي قيمة خاصة وتميزًا حينما يقرر أنه لا يعرض مسرحية جديدة بل مسرحية قديمة. ونلاحظ أن ترنتيوس يهتم بأن يؤكد أن مسرحياته جديدة من نوعها. وفي كلتا الحالتين، ما من هدف لهذا أو لذاك سوى كسب تعاطف الجمهور. ولدينا – على أية حال – دليل آخر على أن مسرحيات بلاوتوس قد حظيت بشهرة واسعة بعد رحيله. إذ كانت باقة الشعراء تضم نايفيوس إلى زمرة الشعراء المتميزين المعاصرين لبلاوتوس، ويمكن إضافة إنيوس أيضًا [رغم أنه يبدو أنه يحقق نجاحًا يذكر في الكوميديا]، وأغلب الظن كذلك كايكيلوس باعتبار أنه – كما يقال – توفى بعد عام واحد من رحيل إنيوس. لكن لكي نضيف ترنتيوس إلى هذه الكوكبة من الشعراء، فإن ذلك سيضع تاريخ إعادة عرض مسرحية "كاسينا" بعد عام ١٦٠، الأمر الذي قد يحدث – أغلب الظن – فجوة زمنية تقدر بثلاثين عامًا أو يزيد بين العرضين الأول

والثاني للمسرحية، وفي هذه الحالة يحتمل أن المشاهدين المسنين قد تمكنوا من مشاهدة العرض الأول. ولو أننا فضلنا إدراج ترنتيوس ، وربما كايكيليوس أيضًا ، ضمن كتاب المسرحيات الكوميدية الحديثة قليلة القيمة ، فربما لا يفوتنا أن نتذكر أن هذين الكاتبين الدراميين كليهما قد وجدا صعوبة بالغة في تحقيق نسبة مشاهدة كبيرة لمسرحياتهما.

ولا يخفى على أحد أن نجاح بلاوتوس لدى جمهور المشاهدين قد جعلهم يقبلون على الكوميديا بشهية مفتوحة، وفي الوقت نفسه، أرسى معيارا لكتاب الدراما اللاحقين الذين وجدوا صعوبة في التوصل إلى مكانته ذاتها. ولدينا الآن عالم من المنافسة الضارية بين كتاب الدراما المتنافسين، فضلاً عن تنافس جماعات الممثلين. وإذا قبلنا مقولة فستوس Festus بأن نقابة للكتاب والممثلين (collegium poetaram) قد تأسست على أيام أندرونيكوس، فبوسعنا أن نتخيل أن كتاب الدراما الذين كانوا يلتقون هناك كانوا يناقشون فيها مشكلاتهم وأساسيات فنهم. وكان عليهم إما أن ينافسوا بلاوتوس في مجاله ، أو أن يتوصلوا لطرائق جديدة تجعلهم يحظون برضى الجمهور ، وكان حل هذه المشكلة أمرًا يعتمدون عليه في كسب ما يقيم أودهم.

كايكيليوس

يخبرنا القديس جيروم أن كايكيليوس كان في الأصل من منطقة غاليا إنسوبريا [ويشير البعض إلى أن مسقط رأسه كان ميلانو Milan]، ويذكر جيليوس أنه بدأ مسيرة حياته في روما عبدًا. ومن الممكن أن نتصور أنه كان أسيرًا في إحدى الحروب التي دارت رحاها بين الرومان والإنسوبريين "Insubrian" خلال الفترة بين عامي ٢٢٢ - ٢١٩ ق.م. وفي الغالب كان استاتيوس "Statius" (الذي يعني المرافق أو التابع)، هو الاسم الذي يطلق عادة على العبيد، ولا شك في أن كايكيليوس كان الاسم الذي حمله من سيده بعد أن أعتقه. وإذا عدنا إلى جيليوس، قد يساورنا شك في أنه يحاول طرح تفسير لسبب إطلاق اسم من أسماء العبيد على شاعرنا، لكونه جاء إلى

روما عبدًا، ومن هنا أطلق عليه اسم استاتيوس. وربما كانت حالة العبودية تعرف استنتاجًا من الاسم، وإذا كان الأمر كذلك، فليس من المقنع أن كل مَن يسمى استاتيوس كان عبدًا أو معتقًا. وإذا كانت هناك دلالة ما في القصة القائلة بأن إنيوس الذي يفخر بكونه مواطنا رومانيا، كان يتقاسم السكن مع كايكيليوس، فبوسعنا أن نستنتج أن كايكيليوس كان يتمتع بالمواطنة الرومانية مثل إنيوس. وأغلب الظن أن القديس جيروم لم يكن يعرف شيئًا عن سيرة حياة كايكيليوس الأولى. ولا نملك - في هذا الصدد - سوى أن نعول كثيرًا على تأكيد ترنتيوس أن محاولات كايكيليوس الأولى بوصفه كاتبًا دراميًا لاقت معارضة شديدة ولم يكتب لها النجاح، بل إن مدير فرقة التمثيل أمبيفيوس توربيو Ambivius Turpio قد أوفى بوعده، ونجح - بعد بعض المحاولات الفاشلة - في كسب الجمهور إلى مسرحيات كايكيليوس. وهناك نادرة يشك في صحتها مفادها أن كايكيليوس اتصل مباشرة بترنتيوس، حين أرسله الموظفون القائمون بالتحكيم لقراءة مسرحيته الأولى أندريا على مسامعه، وكان الأول في ذلك الوقت كاتبًا كوميديًا له مكانته وشأنه. ولم تخرج مسرحية "أندريا" - على أية حال - إلى النور حتى عام ١٦٦ ق.م. ويذكر القديس جيروم أن وفاة كايكيليوس كانت عام ١٦٨، أي بعد عام من رحيل إنيوس، وأنه دفن بالقرب من منطقة يانيكولوم Janiculum.

ولدينا أسماء اثنتين وأربعين مسرحية لكايكيليوس على النحو التالي:

Aethrio, Andrea, Androgynos, Asotus, Chalcia, Chrysion, Dardanus, Davos, Demandati, Ephesio, Epicieros, Epistathmos, Epistula, Ex Hautu Hestos, Exul, Fallacia, Gamos, Harpazomene, Hymnis, Hypobolimaeus Sive Subditivos, Hypobolimaeus Chaerestratus, Hypobolimaeus Rastraria, Hypobolimaeus Aeschinus, Imbrii, Karine, Meretrix, Nauclerus, Nothus Nicasio, Obolostates Sive Faenerator, Pausimachus, Philumena, Plocium, Polumeni, Portitor, Programos, Pugil, Symbolum, Synaristosae, Syncphebi, Syraccusii, Titthe, Triumphus.

ولدينا أيضًا شذرات يقرب حجمها من مائتين وثمانين بيتًا أو جزءًا من بيت شعري.

وكان كايكيليوس يمثل علامة فارقة في تاريخ الكوميديا اللاتينية؛ وكان كل من بلاوتوس ونايفيوس يتمتعان بحرية كبيرة في معالجة الأصول الإغريقية أو تناولها، وترجما أسماء هذه المسرحيات إلى اللاتينية، كما ذكرا إشارات فيها إلى الأماكن والعادات الرومانية. أما كايكليوس فلا نراه يذكر أي إشارات موضوعية، وفي الغالب كان يترك أسماء المسرحيات على صورتها في الأصول الإغريقية وظلت هذه العناوين بعد رحيله دون تغيير. وربما قصد فارو بتأكيده أن كايكيليوس تفوق على كتاب الدراما الآخرين في حبكاته (argumenta)، أنه كان – فيما يبدو – يختار الأصول ذات البناء المحبوك. ويبدو أنه كان – بشكل خاص – شغوفًا بمناندروس، فهناك ست عشرة مسرحية له موجودة في قائمة مناندروس. ويذكر شيشرون أن كلا من كايكيليوس وترنتيوس كانا مترجمين لأعمال مناندروس، ويقتبس جيليوس مجموعة من الفقرات من مسرحية "العقد" Plocium؛ رغبة منه في مقارنتها بالأصل عند مناندروس. وهنا مرة أخرى، يقف كايكيليوس في منطقة وسطى بين بلاوتوس، الذي نقل عن مناندروس بصورة مؤكدة ثلاث مسرحيات فحسب من مجموع مسرحياته الإحدى والعشرين، وبين ترنتيوس الذي نقل أربع مسرحيات من مجمل أعماله الستة، عن مناندروس. وكانت مسرحيات مناندروس – إذا جاز لنا أن نحكم عليها من خلال ما تبقى من شذراتها – ذات مسحة جادة، وثمة دليل على أن كايكيليوس لم يكن ليفتقر إلى هذه الميزة. ويقول هوراتيوس إن كايكيليوس كان يتميز بالرصانة الأخلاقية (gravitas)؛ كما ينسب إليه فارو قوة العاطفة ؛ ويقتبس منه شيشرون في خطبه التضامنية ليوضح ملاحظاته على علاقة الآباء بالأبناء. ومن ناحية أخرى، يرى فيه فيليوس Velleius مسحة خصبة ثرية لخفة الدم للفطنة اللاتينية (dulces Latini leporis facetiae).

ومن حسن الطالع أننا نستطيع في حالة كايكيليوس - بشكل لم يتوفر لكاتب لاتيني كوميدي آخر - الوقوف على فقرات مكثفة من اللاتينية بجوار أصولها الإغريقية، ويضرب جيليوس مثلاً بمسرحية "العقد"، رغبة في توضيح رؤيته العامة بأن الأعمال الكوميدية اللاتينية، رغم كونها جيدة إلى حد بعيد في ذاتها، كانت على وجه العموم أقل شأنًا من أصولها الإغريقية المنقولة عنها، وأن اللاتينية لم تكن لترقى إلى الوقوف على قدم المساواة مع إغريقية مناندروس في المهارة وصدق تصوير الحياة وفي العذوبة والأسلوب .

وفي مسرحية "العقد" نجد أمامنا موقفًا محليًا مألوفًا. حيث نرى كروبيلي Crobyle الزوجة المتنمرة - التي تركن إلى الشك وتجنح إلى التفاخر بثرائها - تمارس الطغيان والتسلط على زوجها. ونرى الزوج في الفقرة الأولى - التي ينقلها جيليوس عن مناندروس - يشكو لصديقه أن ما ينغص حياته بشكل خاص أنه أجبر على طرد الخادمة الجميلة التي أثارت شكوك زوجته كروبيلي.ويحول كايكيليوس هذه الفقرة من حديث بسيط إلى مقطوعة غنائية، تختلف في وزنها الشعري من البحر السباعي التروخي إلى البحر الباكخي ، ثم إلى البحر الكريتي. وهذا لا يغير المعنى الأصلي، لكننا نرصد اختلافا جد كبير في طريقة التعبير، ندرك معه أن اللغة اللاتينية تجاوزت حد الترجمة عن أصل إغريقي ؛ فقد صاغ الكاتب اللاتيني الموقف برمته من بنات أفكاره.

ومن المؤكد أن ترجمته لا تخلو من خشونة الأسلوب، ولكن ألم تك مفعمة بالقوة وبالحيوية؟ فبدلاً من الجاذبية السلسة للغة الإغريقية ، حصلنا على قوة غير مصقولة بيد أنها حيوية، تستمد معناها من التدفق القوي للبلاغة الريطوريقية. فالأدب اللاتيني يتفوق في الفقرات الموجزة للحوار الدرامي. وحيثما يقدم لنا مناندروس ببساطة شكوى الزوج، يجعله كايكيليوس يسمعنا نبرات التبرم من زوجته كروبيلي أيضًا:

ita plorando orando instando atque obiurgando me optudit.

« وهكذا فعن طريق الانتحاب والتوسل والتهديد والتوبيخ أصـمت آذاني وضايقتني.»

ولدينا صورة حية لحديثها مع صديقاتها وهي تبدي الارتياح لما حققته من انتصار:

quis vostrarum fuit integra aetatula
quae hoc idem a viro
impetrarit suo quod ego anus modo
effeci, paelice ut meum privarem virum ?

« من منكن كانت بالكامل في سن غضبة، بحيث كان
بوسعها أن تؤثر في الوقت نفسه على هذا النحو
في زوجها مثلما أثرت أنا في زوجي رغم سني
هذا على هذه الدرجة، حتى إنني خلصت زوجي من العاهرة؟ »

وهناك إشارة [تذكرنا ببلاوتوس] أدخلها كايكيليوس إلى نَفَسِ كروبيلي أو رائحة فمها الكريهة، دون ذكر أدنى مبرر وجد في الأصل الإغريقي. ويلاحظ جيليوس أن كايكيليوس كان يفضل إثارة الضحك، بدلاً من وضع كلمات على لسان شخصياته بالشكل الذي قد يتوقع منهم. وفي موضع آخر يلاحظ أن إضافات كايكيليوس تقترب من أسلوب الميمية [قارن فولكاكيوس سيدجيتوس :Caecilio palmam Statio do mimico Volcacius Sedigitus].

ويتحدث جيليوس عن كايكيليوس بوصفه نموذجًا لكتاب الدراما الرومان بشكل عام. وجميعهم على درجة كافية من الإتقان والأهمية في ذاتهم. لكن سرعان ما يظهر تفوق الكتاب الإغريق الواضح عليهم، إذا ما قورنوا بالأصول التي نقلوا عنها.

وهناك دواعي أخرى للقول بأن بلاوتوس ونايفيوس هجرا إلى حد بعيد هذه الأصول، وقدما - فضلاً عن تحويل الحديث إلى مقطوعة غنائية - كل أنواع الحيل الريطوريقية ، ولم يفوتا فرصة لإثارة الضحك، بغض النظر عن خصائص الدراما. وربما كانت أعمال كايكيليوس المفعمة بالحياة رغم فظاظتها، هي التي يراها فيليوس نمطًا للفكاهة اللاتينية، أما عن اقتطاف شيشرون عن الرزانة أو الرصانة gravitas ، فهو يتجلى - على سبيل المثال - في حديث الأب الغاضب :

egone quid dicam ? quid uelim ? quae tu omnia
tuis foedis factis facis ut nequitquam uelim.
istam in uicinitatem te meretriciam
cur contulisti ? cur inlecebris coginits
non ... refugisti ?
cur alienam ullam mulierem nosti ?
dide ac dissice, per me licebit
. . . si egebis, tibi dolebit, mihi sat est
qui aetatis quod relicuom est oblectem meae.

ورغم أن هذه الفكرة مألوفة لم تأتِ بجديد، فإن عمق المشاعر الذي ظهر في هذا الغضب، ربما يتجاوز حدود الغضب في فقرات مماثلة عند بلاوتوس وترنتيوس.

وقد نتساءل : ما هو السبب الذي جعل كايكيليوس [أعظم كتاب الكوميديا الرومان وفقًا لفولكاكيوس سيديجيتوس وربما شيشرون أيضًا] يلقى - مثله مثل ترنتيوس - نفورا وإهمالاً من الجمهور في بداية حياته المهنية، بينما استرعت هذه الأعمال نفسها اهتمام مدير الفرقة المسرحية بعيد النظر أمبيفيوس توربيو ؟ فلقد توفرت هذه الميزة الجديدة دون شك في أعمال ترنتيوس : لقد كان ترنتيوس، كما سأحاول توضيحه، فنانا يتمتع بمبادئ خاصة به ، حافظ عليها، رغم علمه بأنها لن تلقىَ هوى في نفس الجمهور الذي وصفه قائلاً « جمهور غبي في اهتمامه » :

"populus studio stupidus" وليس لدينا دليل مثل هذا في حالة كايكيليوس، رغم أنه لم يقدم إشارة موضوعية إلى الإشارات الرومانية التي كان بلاوتوس يهتم بها كثيرا. ولذا نرى كايكيليوس يهملها في الكوميديا المترجمة - أي أنه ترفع عن حشو نكات فجة، مثله مثل ترنتيوس الذي وجد حرجًا في ذلك. خلاصة القول إذن تتمثل في أنه ترك أسماء مسرحياته على سيرتها الأولى في الأصول الإغريقية في الغالب، وهذا ما يجعله يبدو متمسكا بأهداب الأخلاق، أو أنه كان منجذبًا إلى مناندروس بشكل خاص، سيما وأن مناندروس هو المؤلف الأكثر احترامًا ونقاءً في الكوميديا الحديثة، لكنه لم يكن الأكثر نجاحًا على خشبة المسرح على أيامه. وبغض النظر عن بصمة التميز الجديدة في أعمال كايكيليوس ، فقد أصبح في نهاية المطاف يستهوي جمهور المسرح على أيامه [رغم ضرورة ألا نصدق بآذان غير واعية أقوال ترنتيوس الذي كان يهدف من وراء هذا إقناع العامة بأنه سيأتي زمن يحبون فيه مسرحياته أيضًا]. وإذا كان هناك في الحقيقة ميل عند كايكيليوس إلى اختيار الأصول ذات الموضوعات الأكثر جدية، سيما مسرحيات مناندروس، وكذا ميل لتفادي أي إشارة موضوعية قد تتناقض مع السياق، فإننا نراه - على الأقل - قد وضع قدمه على الطريق الذي سيؤدي حتمًا إلى مسرحيات ذات موضوعات هيلينية كاملة الأركان لمن سيأتي بعده.

الفصل الثاني عشر

تـرنـتيـوس

كانت مناهج ترنتيوس الأدبية موضع انتقاد لاذع في حياتـه ، وكـان يـرد عـلى منتقديه في برولوجات مسرحياته ، التي تسببت أيضًا في مزيد من الجدل الذي لم تخفت حدته بموته المبكر. وقد جُمعت الروايات المتناقضة التي أدلى بها نقـاده المتـأخرون ، في سيرة حياته التي كتبها جايوس سويتونيوس ترانكيلوس Suetonius Tranquillus [حوالي : ٦٩ - ١٤٠] (وهو عمل اشترك فيـه كثـيرون) . ولـدينا فـضلاً عـن ذلـك ملاحظات خاصة بالعروض المسرحية (didaskaliae) [وهي تعليقات عن عـروض المسرحيات لأول مرة وآخر مرة] تم اقتطافهـا في مخطوطـات المـسرحيات ذاتهـا، وفي تعليقات دوناتوس .

ويخبرنا سويتونيوس أن بوبليوس ترنتيوس أفير (الأفريقـي) ولـد في قرطاجـة [حوالي ١٨٥ - ١٨٤ ق.م.] ، وجاء إلى روما بوصفه عبدًا لدى عضو مجلس الشيوخ ترنتيوس لوكانوس (وهو غير معروف لنا بخـلاف ذلـك)، الـذي بهـره ذكـاء الفتـى وحسنه ، فوفر له تعليمًا جيـدًا وأعتقـه . والتحـق ترنتيـوس بعـدها بالـدائرة الأدبيـة لاسـكيبيو الأفريقــي الأصــغر [١٨٥ - ١٢٩ ق.م.] وجــايوس لايليــوس "C. Laelius" [المولـود عـام ١٨٦-١٨٥ ق.م. تقريبًـا] . وكـان ترنتيـوس آنـذاك شـابا متوسط الطول ، نحيـف البنيـة ، أسـمر البـشرة . وعنـدما عـرض مـسرحيته الأولى "أندريا" Andria على المحتسبين (المشرفين على الأشغال العامة) نصحاه بعرضها على كايكيليوس، كاتب الدراما المسن المتمرس. وحضر إليه الشاب ترنتيوس في ثياب رثة ، حينما كان كايكيليوس يتناول طعام العشاء ، فطلب منه أن يجلس على مقعد ليقرأ مـا كتب ، لكنه عندما استمع للأبيات الافتتاحية ، دعـاه للجلـوس بجـواره عـلى مائـدة

الطعام ، وسمع منه بقية المسرحية بعد العشاء وأبدى إعجابًا واضحًا بها. ومنذ هذا الوقت بدأ ترنتيوس مساره الدرامي ، الذي جر عليه خيبة الأمل ، كما جلب إليه نجاحًا عظيمًا غير مسبوق . وقد لاقت مسرحيته "الخصي" Eunuchus استحسانًا جمًّا لدرجة أنها كانت تعرض مرتين في اليوم الواحد؛ ودرت على ترنتيوس مبلغًا قياسيًّا قدره ثمانية آلاف سيستركيس sesterces . وعلى أية حال فقد سرت شائعة مؤداها أن بعض مسرحياته أو كلها من تأليف أصدقائه النبلاء؛ وبعد أن ألف ست مسرحيات وهو لا يزال في سن الخامسة والعشرين [١٦٠ ق.م.] [1] غادر روما ولم تطأها قدمه مرة أخرى . وتضاربت الأقاويل حول سبب رحيله إلى بلاد اليونان (أو آسيا) ، فقيل إن هذا كان بسبب رغبته في الفرار من افتراء مفاده أنه قبل مساعدة الآخرين، أو من خزي بسبب فقره المدقع؛ أو رغبة منه في الاستمتاع بعطلة، أو في التعرف على طرائق الإغريق وعاداتهم . وذكر كوينتوس كوسكونيوس Quintus Cosconius [2] أنه لقي حتفه غرقًا في البحر عند عودته وفي صحبته مائة وثمانٍ من المسرحيات [3] المترجمة عن مناندروس ؛ ويقول آخرون إن وفاته كانت في بلدة ستيمفالوس "Stymphalus" في أركاديا، أو في ليوكاديا، وهي جزيرة على ساحل أكارنانيا Acarnania [4]، جراء مرض ألمّ به أو حزن استبد به حسرة على فقدان متاعه الثمين بما فيه مسرحياته الجديدة.

وكما يذكر سويتونيوس فإن هناك شكًّا يحيط بتفاصيل كثيرة في هذه القصة . وحاول بعضهم تفسير عبودية ترنتيوس بالقول إنه أسر في الحرب في طفولته ، لكن فينيستيلا "Fenestella" [القرن الأول بعد الميلاد] كشف ما يعتور هذا الرأي من قصور . ويبقى السؤال : من هم الأصدقاء النبلاء المذكورون في برولوج مسرحية "الأخوان" Adelphi ، وما طبيعة علاقته بهم ، أدبية كانت أم شخصية ؟ ويبدو الشاهد الأقدم الذي ينقله سويتونيوس متمثلاً في بوركيوس ليكينوس "Porcius Licinus" الديمقراطي المتعصب [نهاية القرن الثاني قبل الميلاد] الذي قال إن هؤلاء

الأصدقاء هم اسكيبيو ولايليوس وفوريوس فيلوس [تقلد منصب القنصل عام ١٣٦ ق.م.] . «وينتمي ثلاثتهم إلى طبقة النبلاء الأرستقراطيين وقتئذ»، وأن ترنتيوس كان فتاهم المدلل الذي كانوا يطرونه ويوفرون له وسائل المعيشة الرغدة والمتعة ، ثم تركوه بعد ذلك يعاني الفقر والعوز [كعادة النبلاء] . لكن نرى فينيستيلا يدحض ذلك بقوله إن ترنتيوس كان أكبر سنًّا من كل من اسكيبيو ولايليوس ، بينما ذهب سانترا Santra [القرن الأول قبل الميلاد] إلى أنهما كانا أصغر سنًّا من أن يتحدث عنهما ترنتيوس بوصفهما صديقيه النبيلين، وأغلب الظن أن هؤلاء الأصدقاء كانوا : سولبيكيوس جالّوس Sulpicius Gallus [وهو صاحب اهتمامات أدبية وأصبح قنصلاً عام ١٦٦ ق.م. عند ظهور مسرحية "أندريا] ، وكوينتوس فابيوس لابيو .Q Fabius Labeo [الذي أصبح قنصلاً عام ١٨٣ ق.م.] ، وماركوس بوبليوس .M Popillius [عين قنصلاً عام ١٧٣ ق.م.] ، وكان الأخيران ينظمان الشعر فضلاً عن سابق تقلدهما لمنصب القنصل . وحتى الرواية الدقيقة التي يسوقها سويتونيوس بأن ترنتيوس ترك عقارًا تقدر مساحته بعشرين "فدانًا" iugera ، بالقرب من معبد "مارس" Mars ، في طريق "أبيوس" Appian way، وأن ابنته تزوجت من شاب ينتمي لطبقة الفرسان ، تبدو رواية متناقضة مع تأكيد بوركيوس أن فقره حال بينه وبين تملكه أي مسكن متواضع في روما ولو بالإيجار ، يعلن منه نبأ وفاته .

فهل كان ترنتيوس ينتمي للعرق السامي [لأنه ولد في قرطاجة] أم كان ينتمي لإحدى قبائل البربر ؟ ذلك أن المصطلح "Afer: الأفريقي" يستخدم أحيانًا للإشارة إلى القرطاجيين [Hor. odes, 4, 4,42] ، وأحيانًا أخرى للإشارة إلى القبائل المحلية التي هي على خلاف مع القرطاجيين [Livy, xxx, 33, 5]؛ بل كان يعني في أحيان أخرى لقبًا شائعًا في عشيرة دوميتيا Domitian. وربما توافرت لعبد ذكي من الفرص ما لم يتوفر لحر رقيق الحال في التعرف وعقد صداقات مع العظماء . ولقد ذكر القديس

جيروم أن وفاة كايكيليوس كانت بعد عام من وفـاة إنيـوس، أي ١٦٨ ق.م.، وكـان ترنتيوس وقتئذ في سن السابعة عشر . وإذا كانت مسرحية "أندريا" لاقت استحسـان كايكيليوس فلماذا ترك المحتسبان الرومانيان aediles شرف خروجها للنور لمن تقلـد المنصب بعدهما عام ١٦٦ ق.م.؟ أم أن وفاة كايكيليوس هي التي مهدت الطريق أمام ترنتيوس؟

ورغم أن برولوجاته كانت ذاتية، لم يذكر ترنتيوس فيها أي شـخص عـلى قيـد الحياة حتى نفسه، ولكونه متهمًا بتلقي مساعدة من قبل أصدقائه النبلاء ، نراه يرد على ذلك بحجة مضادة، وهي أن هذا لا يقلل من شأنه أو يحسب عليه، لو أنه قبل مساعدة أناس تدين لهم الدولة بأسرها بالفضل . وربما لم يجد الكتاب اللاحقون شيئًا يرشدهم هنا سوى هذه الملاحظة الغامضة ، ورغم أن رواياتهم محددة ؛ فإنها تبدو متضاربة مـع بعضها البعض . فبينما أكد ميميوس Memmius [الذي تولى منصب البرايتـور عـام ٥٨ ق.م. أن اسكيبيو ألف هذه المسرحيات ، نـرى شيـشرون [ad Att. 7, 3, 10] يقول « إن جايوس لايليوس هو من يعتقد بأنه مؤلفها نظـرًا لمـا تحفـل بـه مـن روعـة وبهاء» ، وذكر نيبوس Nepos (انظر سيرة الحياة التي ألفها) بأدلة دامغة أن لايليـوس اعتذر في إحدى المناسبات عن الحضور متأخرا على أساس أنه كان آنذاك عاكفًـا عـلى تأليف مسرحية "المعذب نفسه" [H. T. 723 ff.] ويشير كوينتيليانوس Quintilian [10, 1, 99] بحذر إلى الاعتقاد السائد بـأن هـذه المسرحيات لا بـد أن تكـون مـن تـأليف اسـكيبيو. ويوضـح جـريمال "Grimal" [Le Siècle des Scipions, p. 150]، أن هؤلاء النبلاء لم يؤلفوا أي مسرحيات بعد وفاة ترنتيوس.

ولقد تم قبول رحلة ترنتيوس إلى الشرق في العادة بوصـفها حقيقيـة؛ إذ يتفـق معظم الباحثين على أن الهدف منهـا كـان رغبـة ترنتيـوس في تحـسين معرفتـه باللغـة اليونانية والحصول على مزيد من المسرحيات. [ومن المزعج، على أية حـال، أن نجـد أحد المعاصرين ممن تناولوا سيرة حياة بلاوتوس ، يتحدث عن رحلة قام هو بها ، على

أنها كانت طلبًا للعلم على غرار ترنتيوس][1]. وبغض النظر عن هدف الرحلة ، يجمع الكل على أن ترنتيوس سافر بلا عودة ، وليس أمامنا في حقيقة الأمر سوى الخروج باستنتاج وحيد يبزغ من سيرة حياة ترنتيوس، مفاده أن الرومان الذين جاءوا بعده اهتموا كثيرًا بمسيرة حياته، وأن موته الغامض المفاجئ قد سبب لهم حيرة كبيرة.

فهل بوسعنا أن نأمل في إعادة صياغة المسيرة الدرامية لترنتيوس من البرولوجات ومن إرشادات الإخراج المسرحي؛ فليس هناك أحد يماري في أصالة هذه البرولوجات؛ وفي حقيقة الأمر فإنها لا تسمي أيًا من معاصريه بالاسم، وهذا ما يدحض القول بأنها محض انتحال أو دس. ولا شك أن سمات الريطوريقا والتكلف تطغى على أسلوبها ورصانتها مقارنة بأسلوب المسرحيات نفسها ؛ ويكمن التفسير دون شك في الظروف المصاحبة للعرض. إذ لم يجد ترنتيوس مفرًّا من كتابة هذه البرولوجات رغمًا عنه، ليدافع عن نفسه ضد ما تعرض له من هجوم من « أحد كتّاب الدراما السابقين المغرضين ذوي الهوى»، الذي يكشف عن هويته بقوله إنه شخصيًّا هو الذي ترجم عن ماناندروس مسرحيتي "الشبح Phasma" و"الكنز Thesaurus" . [ونظرًا لبقاء هاتين الترجمتين ، تيسر على الباحثين الرومان معرفة أن لوسكيوس لانوفينوس Luscius Lanuvinus ، هو الذي ناصب ترنتيوس العداوة والبغضاء] .

وفيما يلي الترتيب الزمني لمسرحيات ترنتيوس :

١- مسرحية "فتاة أندروس" (أندريا) Andria ، وهي مأخوذة عن مسرحية تحمل العنوان نفسه لماناندروس، عرضت إبان "المسابقات الميجالية" Ludi Megalenses (أبريل، عام ١٦٦ ق.م.).

٢- مسرحية "الحماة" Hecyra ، عن مسرحية بالاسم نفسه لأبولودوروس من كاريستوس، عرضت إبان المسابقات الميجالية (شهر أبريل) عام ١٦٥ ق.م. (فشلت عند عرضها).

٣- مسرحية "المعذب نفسه" Heautontimorumenos ، عن مسرحية بالعنوان ذاته لماناندروس، وعرضت في المسابقات الميجالية عام ١٦٣ ق.م.

٤- مسرحية "الخصي" Eunuchus ، عن مسرحية "الخصي" أيضًا لمناندروس، عرضت في المسابقات الميجالية عام ١٦١ ق.م.

٥- مسرحية "فورميو" Phormio ، عن مسرحية بعنوان " المدعي " Epidikazomenos لأبولودوروس ، عرضت في المسابقات الرومانية Ludi Romani [سبتمبر ، عام ١٦١ ق.م.].

٦- مسرحية "الأخوان" Adelphi ، عن مسرحية "الأخوان" الثانية لمناندروس، عرضت في المسابقات الجنائزية Ludi Funebres التي أقيمت تكريمًا لآيميليوس باولوس [والد اسكيبيو الأصغر] ، عام ١٦٠ ق.م.

٧- مسرحية "الحماة" العرض الثاني ، في المسابقات الجنائزية، التي أقيمت تكريمًا لآيميليوس باولوس ، عام ١٦٠ ق.م. [فشلت عند عرضها للمرة الثانية].

٨- مسرحية "الحماة" العرض الثالث الذي حقق نجاحًا هذه المرة ، ربما كان في المسابقات الرومانية ، عام ١٦٠ ق.م.

لكن وفقًا لبعض مصادرنا ، ربما كان ترتيب مسرحية "الأخوان" أو "الخصي" هو الثاني بين المسرحيات، وترتيب مسرحية "الحماة" هو الخامس أو السادس . ومن الواضح أنه يجب ألا نؤسس نظرية ، عن تطور ترنتيوس بوصفه فنانًا دراميًا ، بناءً على الترتيب الزمني المفترض لعرض أعماله المسرحية .

وإذا كان الدليل المستمد من مضمون المسرحية يفيد شيئًا بذاته، فإنه يعني أن مسرحية "الأخوان" هي نتاج كاتب محترف متمرس ، وأن تسجيل عرضها [مع مسرحية "الحماة"] في المسابقات الجنائزية التي أقيمت تكريمًا لآيميليوس باولوس، كما أنه خير دليل على ارتباط ترنتيوس بعائلة اسكيبيو . ومن المتفق عليه أيضًا أن مسرحية "أندريا" كانت باكورة إنتاجه الأدبي، وأنها عرضت عام ١٦٦ ق.م.

وهناك برولوجات لكل المسرحيات ، ولكن مسرحية "الحماة" لها برولوجان كتبا للعرضين الثاني والثالث [لدينا دليل في سجل التعليمات الخاصة بالعرض المسرحي Bembine didascalia ، على أن مسرحية "الحماة" عرضت بدون برولوج في المحاولة الأولى الفاشلة]. وقد كتبت كل برولوجات ترنتيوس لتلقى على مسامع جمهور غير متخصص في النقد ؛ للتخفيف من حدة شكوكهم لحظة العرض ، حتى يتم ضمان سماعهم وجذب انتباههم لمشاهدة المسرحية التي ستلي هذا البرولوج.

وحتى الآن تمثلت المهمة الأساسية للبرولوج [على الأقل كما نجده عند يوربيديس ومناندروس] في توضيح الموقف الدرامي ؛ كما استخدمه كتاب الدراما الرومان أيضًا في تقديم قدر جيد من الفكاهة للمشاهدين . غير أن ترنتيوس أسقط من حسابه البرولوج التفسيري تمامًا. ومن الواضح أنه كان يعتقد أن جعل الموقف يكشف عن نفسه في سياق الحوار ، أفضل من تقديم تفسير مباشر للمشاهدين . [لا نعرف على وجه الدقة ما فعله أو ماذا كان سيفعله ، إذا كانت المسرحية الإغريقية التي اتخذها أصلاً تحتوي على برولوج ، سيما البرولوج المؤجل][٦]. وهنا نجد أنفسنا - ربما للمرة الأولى - أمام كاتب درامي يضع نصب عينيه المبدأ الفني عن وعي كامل[٧] . ولو لم يجبره هجوم أعدائه على استخدام البرولوج للدفاع عن نفسه ، لنأى بنفسه دون شك عن الاستخدام الآخر للبرولوج وهو تقديم فكاهة يفضلها الجمهور. ونجده يشكو [في مسرحية "أندريا" ، البيت الخامس] أنهم اضطروه إلى استنفاذ طاقاته في كتابة البرولوجات[٨] . وينقل على لسان ناقد (مسرحية "فورميو" ، (البيت ١٣ وما يليه) أنه لولا اتهاماتهم ما وجد أي مادة يمكن أن يصوغ منها برولوجات على الإطلاق .

وتتجلى أمامنا طبيعة تلك الاتهامات ، من خلال ردود ترنتيوس وإجاباته. ويبدو أن تفاصيل هذا الجدال الأدبي قد آلت سريعا إلى النسيان . ويتكون تعليق دوناتوس من مجرد استنتاج سطحي من الأبيات ذاتها التي ينبرى لشرحها - وعندما

يقتطف التعليق من الأصول اليونانية التي اعتمد عليها ترنتيوس، يكون الدليل المستمد منه جديرًا بالاعتماد عليه وذا قيمة؛ وتبدو الروايات الأخرى - رغم صياغتها بما يشبه اليقين - محسوسة أكثر من ملاحظات النقاد اللاحقين ، لا بد من تناولها بشيء من الحذر .

وقد جمعنا من كلمات ترنتيوس ذاتها أنه كان متهمًا بركاكة الأسلوب وضحالته (مسرحية "فورميو" ، البيت الرابع ، وما يليه) ، وكذا قبوله المساعدة الأدبية من الآخرين، وامتهان حرفة الأدب دون التزود بما يليق بها من استعداد [مسرحية "المعذب نفسه" ، البيت ٢٢ وما يليه]، وسرقة شخصيات وفقرات من مسرحيات لاتينية قديمة [مسرحية "الخصي، البيت ٢٣ وما يليه ، ومسرحية "أندريا"، الأبيات ١٠-١٤]، وأيضًا بإفساد الأصول الإغريقية أو تناولها عند صياغتها بحرية وبغير التزام [مسرحية "أندريا" ، البيت ١٦، ومسرحية "المعذب نفسه" ، البيت ١٧]. وفي حقيقة الأمر ، فإن أسلوب ترنتيوس كان يمثل شيئًا جديدًا على خشبة المسرح الروماني . ومن غير المحتمل أنه قبل أن يستمد العون من أصدقائه النبلاء في التأليف المسرحي، وحتى لو صح هذا الاتهام فإنه لن تكون له علاقة ذات قيمة برأينا في مسرحياته كما وصلت إلينا؛ ومع ذلك يمكن أن ندرك أن مقتضيات اللياقة كانت ستحول بينه وبين توجيه رد صارم مباشر على هذه التهمة. أما عن الاتهامين الآخرين ، رغم ما يغلب عليهما من ضغينة لا تخفى على أحد ، فإنهما يستندان إلى الأساس التالي بصورة وافرة، ذلك أن ترنتيوس انحرف عمدًا عن الأصول الإغريقية. ومع ذلك فكتاب الدراما الأوائل من الرومان قد تصرفوا في الترجمة عن الأصول اليونانية، كما شاهدنا في حالة كايكيليوس . لكن ترنتيوس كان أول كاتب للدراما ، وربما يكاد أن يكون كاتب الدراما الوحيد، الذي حاول عن عمد تقديم مسرحية لاتينية قد تتفوق فنيًا على الأصل اليوناني المنقولة عنه . ورغم أنه لا يبوح بذلك صراحة في أي موضع ، فهو أمر مفهوم ضمنًا دون شك في كثير مما يقول . وتعتبر مسرحية "أندريا" بمثابة فصل جديد في الأدب اللاتيني .

مسرحية "أندريا" :

يدور المشهد في مدينة أثينا ، كما هو الحال في جميع مسرحيات ترنتيوس . ونشاهد على المسرح ثلاثة منازل ، أحدها للشيخ النبيل سيمو Simo (وابنه بامفيلوس) ، والثاني تعيش فيه الفتاة جليكيريوم Glycerium ، والأخير للشاب النبيل خارينوس Charinus . وكان سيمو يروم لابنه الزواج من فيلومينا Philumena، ابنة صديقه خريميس Chremes، لكن بامفيلوس كان على علاقة حب في الخفاء بالفتاة جليكيريوم، وهي فتاة فقيرة لكنها تتمسك حقًا بأهداب الفضيلة والاحتشام ، جاءت مؤخرًا من جزيرة "أندروس" إلى أثينا مع أختها المزعومة خريسيس Chrysis . ذلك أن خريسيس كانت قد أصبحت محظية بسبب الفقر والعوز ، ثم تلقى حتفها آنذاك. وفي المشهد الافتتاحي نرى الشيخ "سيمو" يُسرُّ إلى عبده المعتق سوسيا Sosia بأن هناك أخبارًا نمت إلى علم خريميس عن تورط بامفيلوس في علاقة بجليكيريوم، فرفض تزويج ابنته فيلومينا للشاب بامفيلوس (وهو عرض زواج كان مقررًا أن يتم هذا اليوم) [البيت ١٠٢] . ورغم ذلك لم يخبر الشيخ بامفيلوس بشيء من هذا ، رغبة منه في اختبار طاعة ابنه له . لكن دافوس Davus ، خادم بامفيلوس ، الذي تكهن بفشل موضوع الزواج ، ينصح سيده الشاب أن يدخل الغفلة على والده عن طريق إبداء رغبته واستعداده في أن يفعل ما يأمره به أبوه . ومما زاد الأمور تعقيدًا أن يقع خارينوس في حب فيلومينا ، ويتوسل إلى بامفيلوس أن يؤجل زواجه منها. لكن سيمو ينجح آنذاك في إقناع خريميس أن يغير رأيه ، ولذا يجد بامفيلوس نفسه أمام زواج عاجل من فيلومينا على وشك أن يتم ، هذا في الوقت الذي يسمع فيه المشاهدون صرخات جليكيريوم وهي تعاني آلام المخاض. وهنا يزيد دافه الطين بلة ، فيجعل ميسيس Mysis ، وصيفة جليكيريوم المذهولة تضع الطفل الوليد أمام عتبة منزل سيمو في لحظة وصول صديقه خريميس إليه. وتعاود

الشكوك خريميس مجددا بقوة مضاعفة ، فيسحب موافقته مرة أخرى. وهنا تظهر شخصية جديدة ، هي كريتو Crito ، ابن عم خريسيس ، الذي جاء للبحث عن جليكيريوم ، التي يتضح أنها ليست شقيقة خريسيس المزعومة، بل ابنة خريميس المفقودة . وبناء عليه أصبح بوسع بامفيلوس الزواج منها . وفي المشهد الختامي يعد خارينوس صديقه بامفيلوس أنه سوف يزكيه ويذكره بالخير عند خريميس .

ويخبرنا دوناتوس أن ترنتيوس أدخل تعديلات معينة في ترجمته عن المسرحية ذاتها لمناندروس . إذ تُفتتح مسرحية مناندروس بمونولوج يلقيه الشيخ سيمو ؛ لكن ترنتيوس يفتتح مسرحيته بديالوج يضيف فيه شخصية سوسيا التي تعتبر شخصية «استهلالية» ، بمعنى أنه لن يظهر مرة أخرى بعد هذه المقدمة أو المشهد الافتتاحي . وعلاوة على ذلك فقد أضاف ترنتيوس أيضًا خارينوس وخادمه بيريا (المسرحية، البيت ٣٠١)، وهاتان شخصيتان غير موجودتين عند مناندروس .

وكما ذكرنا من قبل ، فإن حبكة مسرحية "أندريا" تتمحور حول مرام سيمو في أن يزوج ابنه بامفيلوس من فيلومينا التي لم يرها من قبل ؛ إذ نراه يتساءل في (البيت ٢٥٠) عما إذا كانت مسخًا دميمًا ، ولذا يحاول والدها أن يتخلص منها بتزويجها. ويتضح لنا التماثل أو التوافق التام بين الكوميديا الحديثة والحياة الإغريقية في ضرورة الترتيب للزواج بين عروسين لم يسبق لهما أن قابلا بعضهما البعض قبل الزواج . لكن خارينوس الشاب الأرستقراطي، الذي أضيف دوره إلى مسرحية ترنتيوس ، كان يشتهي حب الفتاة فيلومينا من سويداء قلبه، كما أن عبده بيريا يعدد محاسنها ومفاتن جسدها، ويزعم أن هذا هو السبب في رغبة بامفيلوس في الزواج منها [الأبيات ٤٢٨-٤٣٠] . ولا نعرف بالطبع كيف عرفها خارينوس ويبدو أن والدها - رغم ما انتابه من قلق بشأن زواجها - لم يسمع من قبل عن هذا العريس المنتظر [وهذا التناقض هو الذي حاول أن يفسره مؤلف النهاية البديلة غير المنطقية] . ومن الواضح أن ترنتيوس قدم هنا موقفًا لم يكن للكوميديا الحديثة عهد به ، لكن يفترض أنه قد

يحدث في الحياة الرومانية . إذن لا بد أن ترنتيوس قد ابتدع شخصيتي خارنيوس والعبد بيريا ، وهذا هو التفسير المنطقي لما قاله دوناتوس . غير أنه لم يكن لهاتين الشخصيتين تأثير يذكر في مجريات الحبكة الرئيسية ، وقد أمكن تعديل المشاهد التي ظهرا فيها دون صعوبة ولدرجة يمكن معها الاستغناء عنهما تمامًا . لكن ربما يرجع السبب في إدخال شخصية خارينوس - لا كما يزعم دوناتوس أنه كان لإيجاد زوج لفيلومينا [لم يظهر مطلقًا على خشبة المسرح] - بل إلى تقديم لتقديم تناقض مثير في شخصية بامفيلوس وموقفه، ويؤكد دوناتوس حبكة الحب الثنائية في مسرحية "أندريا" بوصفها إضافة مستوحاة من خيال ترنتيوس على مسرحية "ماناندروس" الأصلية . كما يخبرنا أيضًا [ملاحظة مسرحية "أندريا" ، البيت ٣٠١] أن كل مسرحيات ترنتيوس باستثناء "الحماة" يوجد بها شابان [Evanthius de. Fab. 3.9] [Donati Commentum , ip 20 Wessner] ، وأن ترنتيوس كان يختار حبكات ثرية تحتوي على علاقتين غراميتين لا على علاقة حب واحدة.

أدخل "ترنتيوس" - إذن - هذه التعديلات والإضافات الأخرى عند ترجمة مسرحياته نقلاً عن ماناندروس ، والآن غدا ترنتيوس في عداء مع لوسكيوس لانوفينوس ، كاتب الدراما المسن الذي ساد اعتقاد أنه لم يحقق نجاحا ملموسًا ، وأنه أحس أن أسباب رزقه مهددة بالضياع جراء هذا الشاب صديق صفوة القوم. غير أنني لا أجد سببًا يدفع إلى الاعتقاد أن لوسكيوس لم تكن تحركه سوى الغيرة المهنية والافتراء على ترنتيوس وتشويه سمعته وإبعاده عن هذا المجال . وهذا فيه من الوجاهة ما يكفي . وأصبح لوسكيوس يعرف بعض الشيء أن ترنتيوس انسلخ عن أصله الوضيع المزعوم ، وبالطبع لم يكن هناك قانون يحرم هذا، وهكذا ظن لوسكيوس أنه بإبلاغ منتج مسرحيات ترنتيوس بكل ما هو سيئ وشائن ، كفيل بتدمير سمعته بهذه المزاعم والافتراءات المشينة ، ومن هنا ساير جميع القائلين بضرورة عدم إفساد المسرحيات الإغريقية ، واستخدم كلمة "المزج" contaminatio لتعني إفساد المسرحيات.

وقد وجد ترنتيوس نفسه مضطرًا للرد على تلك الاتهامات ، كي يضمن لمسرحياته النجاح ، فعمد إلى كتابة البرولوج . لكن كيف تحتم عليه مواجهة هذه الاتهامات بالمفاهيم التي يمكن أن يدركها المشاهدون الرومان ؟ فقد وعدهم بتقديم ترجمة لإحدى مسرحيات ماناندروس، واتُّهم بنية تقديم شيء مختلف؛ وبأي طريقة سيكون ملتزمًا بالشروط الفنية وتحقيق الإثارة والإلغاز ؟ فكان من الضروري أن يقدم ردًّا مختصرًا - دون شك - مفهومًا بالشكل الذي يجعل التعديلات التي أدخلها تبدو غير معيبة ، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً .

هذا ما يقوله في البرولوج ، وقد ألف ماناندروس مسرحيتي "أندريا" و"بيرنثيا" ، وهما متشابهتان في الحبكة على الرغم من اختلافهما في الأسلوب . وقد نقل الشاعر ترنتيوس من مسرحية "بيرنثيا" ما يتلاءم مع الذوق الروماني ، وأدخله على مسرحيته "أندريا" . وهذا ما جعل لزامًا عليه أن يهاجم أعداءه الذين تشدقوا بضرورة عدم تحريف المسرحيات أو إفسادها، رغم أن هذه الاتهامات لا تنم سوى عن جهلهم الفادح، لأنهم إذ يتهمون ترنتيوس فإن اتهاماتهم تنصب أيضًا على نايفيوس وبلاوتوس وإنيوس .

ويفترض الدارسون المعاصرون - تقريبًا دون استثناء - أن ترنتيوس كان يهتم بالأمر ذاته الذي كان يتباهي به ، سيما اقتباس مادة مسرحيته من مسرحية إغريقية ثانية، بل ويلصق هذا الفعل بنايفيوس وبلاوتوس وإنيوس ، ونعرف أن كلمة "contaminare" قد تعني "دمج أو مزج" . وهذا يعني أن الدمج كان نوعًا من الممارسة الراسخة عند كتاب الدراما الرومان ، وأن ترنتيوس كان يتهم بدمج المسرحيات ، وأنه دافع عن نفسه بالقول إنه فعل ذلك حقيقة ، وهو بهذا يسير على نهج سابقيه من الكتاب العظام ، بما فيهم إنيوس ، الذي مات قبل ثلاث سنوات من ظهور مسرحية "أندريا" ، ويختلف هذا التفسير مع معظم التفسيرات تقريبًا ، خاصة أن الفعل contaminare كان يستخدم أيضًا بمعنى "يفسد أو يشوه" [انظر الملحق K].

وإذا كان ترنتيوس لم يفعل سوى السير على نهج ممارسة مترسخة ، فأين العيب في القول إنه فعل ذلك ؟ وفي الحقيقة إذا كانت تلك تهمة ، فكيف يأمل الدفاع عن نفسه بالاعتراف بها ؟ وكيف نسوي بين الدمج والإهمال؟

ويخبرنا دوناتوس أنه قرأ المسرحيتين الإغريقيتين بعناية : "أندريا" و"بيرنثيا" [حتى يبدو الأمر وكأنه يريدنا أن نتأمل ما يقوله ترنتيوس عنهما] . وباستثناء المشهد الافتتاحي ، لم يجد دوناتوس سوى فقرتين قصيرتين متشابهتين"[٩]. ومن الواضح أنه فشل تمامًا في أن يعثر في ترجمة ترنتيوس على أي فقرة تتشابه في أي شيء مع مسرحية "بيرنثيا". ومن الطبيعي أن يصاب دوناتوس بالارتباك، ويتساءل عن السبب الذي جعل ترنتيوس يتهم نفسه بفعل شيء لم يفعله في الحقيقة ! ولا يسعه سوى أن يقترح أن الإشارة تخص المشهد الافتتاحي . فعلى الرغم من تشابه الحبكة تقريبًا في المسرحيتين الإغريقيتين، فإن المشهد كان عبارة عن مونولوج في مسرحية "أندريا" لمناندروس، بينما كان ديالوج في مسرحية "بيرنثيا" ، حيث يتحدث الشيخ إلى زوجته "[١٠]. أما الشيخ عند ترنتيوس فيتحدث مع عبده المعتق سوسيا [الذي يظهر في هذا المشهد فقط]. ويبدو أن دوناتوس يعني أن ترنتيوس مدين لمسرحية "بيرنثيا" بفكرة استخدام الديالوج بدلاً من المونولوج. أما استبدال ترنتيوس الديالوج بالمونولوج، فكان يهدف دون شك إلى إحداث تأثير درامي أكبر ، وعلى نحو مماثل نجده في مسرحية "الخصي" يقدم أنتيفو حتى يستطيع خايريا Chaerea أن يحكي لشخص عن مغامرته بدلاً من استخدام أسلوب الحديث مع النفس، كما هو الحال عند مناندروس"[١١] . لكن من غير المعقول حقيقة أن يكون حديث السيد وتابعه مشابها تمامًا لحديث الزوج مع زوجته ، وهنا يتحول المثال الوحيد عن الاقتباس الذي زعم دوناتوس اكتشافه إلى لا مثال على الإطلاق.

ومن الواضح أن دوناتوس لم يكن مقتنعًا ، لذا يواصل القراءة والبحث عن فقرات مستعارة من مسرحية "بيرنثيا" ولم يستطع الوصول لشيء ، لكن قرب نهاية

مسرحية "أندريا" [الأبيات ٩٥٩ - ٩٦١] وجد إيضاحًا مكونًا من ثلاثة أبيات للتطبيق العام لم يذكره في الحقيقة بمسرحية «بيرنثيا» ، بل ذكره بفقرة وردت في مسرحية ثالثة لماناندروس ، هي "الخصي" ، [من سوء الحظ أنه لا يقتبس الفقرة الإغريقية] ، فيعلن بقوة وكأنه وجد ضالته المنشودة قائلاً : «هذا هو المقصود بالملاحظة القائلة إن المسرحيات يجب ألا تتعرض للتشويه أو الدمج»(٤٢) .

وبالطبع كانت هناك أوجه تماثل لم يستطع دوناتوس رصدها ؛ فهناك شذرتان متبقيتان من مسرحية "بيرنثيا" تشبهان فقرتين في مسرحية "أندريا" لترنتيوس(٤٣). وهذه قد تكون مجرد اقتباسات لفظية ، والاقتباسات اللفظية بالتحديد هي التي يبدو أن ترنتيوس اعترف بها وأقرها. ولكن يبدو من كلام دوناتوس أن أمثال هذه الاقتباسات لم تكن مثار دهشة. ويؤكد كثير من النقاد المحدثين أن الشخصيتين المضافتين: خارينوس وبيريا منقولتان من مسرحية "بيرنثيا" ، وسنرى عند تناول برولوج مسرحية "الخصي" أن ترنتيوس يقر فيها - بل إنه يعلن في الحقيقة - أنه أضاف هاتين الشخصيتين في مسرحيته "الخصي" من مسرحية إغريقية أخرى(٤٤). لكن دور خارينوس ينحصر ببساطة في أنه يحب الفتاة التي كان حبيبها الأساسي بامفيلوس مجبرًا على الزواج منها. وخارينوس يعتمد على بامفيلوس، وليس بوسع بامفيلوس الاستغناء عن خارنيوس . ويجب على من يفترضون أن كلا من خارينوس وبيريا مأخوذتان من مسرحية "بيرنثيا"، أن يفترضوا بالمثل أن العاشق الرئيس بامفيلوس مأخوذ أيضًا من المسرحية نفسها . وهناك من يدعي وجود عبد يسمى بيرياس Byrrhias [= Byrria] في مسرحية "بيرنثيا" أيضًا ، ومن الواضح أن اسم العبد ينتهي بالمقطع "rias" ، غير أنه ينتمي إلى الشيخ لاخيس Laches ، فنجده يحضر حزمة الحطب التي سوف يحرق عليها العبد الماكر داوس Daos حيا(٤٥).

وتوجد الإشارة الأخرى الوحيدة إلى هذا الاتهام «بتشويه» المسرحيات الإغريقية، في البرولوج الثاني عند ترنتيوس في مسرحية "المعذب نفسه" . ومن

الواضح أن منتقديه لم يلتزموا الصمت، بل اتهموه هنا أنه «شوه الكثير من المسرحيات الإغريقية لكي يؤلف القليل من المسرحيات اللاتينية». وربما تأسس هذا الاتهام بناءً على كلمات ترنتيوس الواردة في برولوج مسرحية "أندريا" ؛ ففي الواقع إن منتقديه يقولون: "عندما نتهمك بتشويه نماذجك الإغريقية ، تكون إجابتك أنك لم تفسد أنموذجًا واحدًا بل أنموذجين" . ويقول ترنتيوس إنه لا ينكر ما فعله ، ولن يكف عن فعل هذا ، وإن له في من سبقوه أسوة حسنة . إذن نحن أمام معضلة مرة أخرى : فإما أن يكون الاتهام ضد ترنتيوس لا أساس له من الصحة ، وإما أن يُعَدّ دفاع ترنتيوس يتضمن اعترافًا بالتهمة يؤخذ عليه .

وإذا ما تمسكنا بوجهة النظر العامة البديهية التي مفادها أن المفردات اللاتينية المألوفة ربما كانت لها معانٍ مألوفة حتى عند ترنتيوس ، فمن غير المحتمل أن نوافق على اعتراف ترنتيوس بأنه أفسد النماذج الإغريقية . ولكن هذه بالفعل كانت التهمة الموجهة ضده ، ولكن ذكره لها جاء في صيغة كلام غير مباشر oratio obliqua . ولم يكن دفاعه منصبا على أنه أفسد مسرحيات ماناندروس ، لكن على أنه قدم لجمهوره كما من ماناندروس أكثر مما وعدهم به. ونعاود القول إن الإهمال صفة لم تكن مستحبة عنده ؛ ولو كان يتظاهر بأنه معجب بكتاب الدراما المهملين الذين سبقوه، فهو لا يعدو كونه شخصًا أقل صراحة من غيره . كما أن « الإهمال» لم يكن بوسعه أن يحقق هذا النمط من التحوير الذي أقر بوجوده في حالة واحدة ، هي دمج مسرحيتين إغريقيتين بغرض عمل مسرحية لاتينية واحدة . فعندما ينبري بلاوتوس لحذف فقرة ما في مسرحية يقوم بترجمتها ، يسمي ذلك إهمالاً ["أندريا" ، البيت ١٤] . ويتمثل الشيء الوحيد الذي يمكن لترنتيوس أن يزعم بأمانة أنه ماثل فيه كتاب الدراما السابقين ، هو أنهم كانوا يتصرفون بحرية واسعة النطاق مع الأصول التي ينقلون عنها ، مقارنة بالمتحذلق لوسكيوس . ويعتزم ترنتيوس أيضًا التعامل بحرية مع

أصوله الإغريقية ، لكن مع مراعاة التدقيق والذوق الفني فيما يجريه من تغييرات. كما أنه عندما ينحى باللائمة على لوسكيوس [مسرحية "الخصي" ، البيت السابع وما يليه] « بسبب قيامه بتحويل مسرحيات إغريقية جيدة إلى مسرحيات لاتينية سيئة يعوزها الصقل والتجويد، من خلال ترجمة حرفية جيدة وصياغة سيئة» فإنه يلمح إلى أن الترجمة الجيدة (أي الحرفية) لا تكفي ولا تسمن أو تغني من جوع.

ورغم ذلك تبدو مسرحية "المعذب نفسه" ترجمة (حرفية) مباشرة عن ماناندروس [البيت الرابع، "كوميديا كاملة من (كوميديا) إغريقية كاملة": ex integra Graeca integrum comoediam] .

تفتتح المسرحية بمشهد ليلي [واحد من أروع المشاهد في الكوميديا اللاتينية] . ونرى الشيخين خريميس ومينيديموس يسيران معًا عائدين إلى منزليهما من المدخل الجانبي المؤدي إلى « الريف » . وينتزع سؤال خريميس من مينيديموس اعترافًا بأن الأخير « يعاقب نفسه » بالعمل الشاق في مزرعته؛ لأن معاملته الفظة لابنه كلينيا جعلته يترك المنزل ويلتحق بالخدمة العسكرية بالخارج. ويوشك كلاهما على دخول منزله ، وهنا يظهر الابن كليتيفو بن خريميس، ونعرف منه أنه يؤوي كلينيا الذي رجع من الخارج . ويجري إعداد طعام العشاء في منزل خريميس ، وسرعان ما يصل ضيفان على غير توقع من رب المنزل: باخيس العاهرة المسرفة عشيقة كليتيفو ، وصديقتها أنتيفيلا ، الفتاة المهذبة التي يحبها كلينيا . ويستطيع العبد سيروس إقناع العاهرة باخيس بأن تدعي أنها عشيقة كلينيا ، كي تخدع خريميس فيسمح لها بالبقاء في المنزل. ويمضي الليل ، وفي الصباح نرى خريميس يخبر مينيديموس برجوع كلينيا وعشيقته المأجورة باخيس. ولقد أدخل هذا الخبر السرور على نفسه بعودة ابنه، ويبدي رغبته في تحمل إسراف باخيس، لو تمكنت من جعل ابنه لا يغادر البيت مرة أخرى . وهنا نرى كثيرًا من الغموض والألغاز ، لكننا في الوقت المناسب نُكتشف أن أنتيفيلا هي ابنة

خريميس، ويغضب خريميس عندما يُجرح كبرياؤه ويكتشف أن باخيس ليست محظية ابن مينيديموس بل عشيقة ابنه ، ويصعب متابعة تعقدات الحبكة على خشبة المسرح ، أو حتى دراستها، لكن هناك دليل على عرض المسرحية أكثر من مرة ، ولزامًا علينا أن نحيي المشاهدين الذين استطاعوا فهمها وتقبلها.

مسرحية "الخصي" :

يقع في حب العاهرة ثاييس عاشقان ، هما فايدريا والجندي المتفاخر ثراسو، الذي يرافقه الطفيلي جناثو . وقد أهدى الجندي لهذه العاهرة الأمة الجميلة والمهذبة بامفيلا ، وهي لقيطة تربت مع العاهرة ، ولكن تم بيعها فيما بعد على يد عم ثاييس البخيل. وينوي فايدريا أن يهدي ثاييس خصيًا يدعى "دوريو" . وما أن يقع بصر خايريا، الشقيق الأصغر لفايدريا، على بامفيلا عندما أحضرها الطفيلي جناثو إلى منزل ثاييس، حتى استبدت به الرغبة فيها . وبإيعاز من العبد بارمينو يتنكر خايريا في ملابس الخصي ، ويدخل منزل ثاييس أثناء وجودها في حفل بمنزل الجندي. وهنا تظهر شخصية جديدة ، هي خريميس ، وهو شاب نبيل حذر كان قد تلقى دعوة سرًّا من لدن العاهرة؛ ويذهب للبحث عنها في منزل ثراسو. ويخرج خايريا من منزل العاهرة ، ويحكي مغامرته الغرامية المرتقبة لصديقه أنتيفو الذي حضر للبحث عنه. وينصرفان حتى يتسنى له أن يبدل ملابسه في منزل هذا الصديق . وتعود وصيفة ثاييس من منزل ثراسو ومعها أنباء مؤداها أن وصول خريمس هناك قد أشعل نار الغيرة في قلب الجندي ثراسو؛ في حين أدى اكتشاف اغتصاب بامفيلا إلى حدوث اضطراب كبير في منزل ثاييس. وسرعان ما يظهر خريمس (الذي كان شبه مخمور)، وفي أعقابه تظهر ثاييس ؛ فتخبره العاهرة أن بامفيلا هي شقيقته، وأن الجندي ثراسو يريد أن يأخذها لنفسه بالقوة. ويقوم كلاهما بالدفاع عن المنزل ضد هجوم الجندي المأفون وأتباعه ؛ ثم يعود خايريا ويكتشف أن من اغتصبها فتاة حرة المولد، ويعد

بإصلاح ما فعل بالزواج منها . ويغري الطفيلي جناثو فايدريا بالموافقة على الترتيبات التي قام بها لعقد مصالحة ووفاق بين العاهرة والجندي ، وبذلك يعود الصفاء والوفاق بين كل الأطراف في النهاية .

ونفهم من برولوج المسرحية أنه بعد شراء المحتسبين aediles للمسرحية ، تم عرضها بصفة مبدئية في حضورهما ، ونعلم أن لوسكيوس لانوفينوس دبر الأمر بحيث يطلع على مخطوط المسرحية وحضر عرضها. وعندما بدأت أحداث المسرحية ، صاح لوسكيوس فجأة متهمًا ترنتيوس بالسرقة، وقال: "لقد سرق ترنتيوس شخصيتي الجندي والطفيلي من مسرحية "كولاكس = المداهن" ، وهي مسرحية إغريقية قديمة ترجمها عن الإغريقية نايفيوس أو بلاتوس. ولم يكن هناك قانون منظم لحقوق النشر في روما ، ورغم ذلك كان الاتهام بالسرقة مزريًا ومهينًا . ودافع ترنتيوس بالقول إنه لم يأخذ هاتين الشخصيتين من المسرحية المترجمة المذكورة (لأنه لا يعلم عنها شيئًا) ، ولكن من مسرحية إغريقية لماندروس تدعى كولاكس . وإذا تحتم على المرء ألا يقدم الشخصيات ذاتها على المسرح مرة أخرى ، فكيف يتسنى له تناول الأفكار المألوفة للكوميديا، أو يكتب للمسرح من الأساس؟

ويبدو أن ترنتيوس يتفق مع منتقديه في أنه أضاف الشخصيتين من مسرحية أخرى وتم التعرف عليهما بدقة . وعلى كل فقد لا يكون هذا صحيحًا ، حيث إنه أزيد من الحقيقة أو دونها. وإذا كنا نقصد بالشخصيات الدرامية الألفاظ التي ترد على لسانها ، فمن الواضح أن هاتين الشخصيتين تتعلقان بالسياق، وأن نقل كل الألفاظ التي جاءت على لسان شخصية رئيسة في مسرحية ما ، إلى مسرحية أخرى ، فإن ذلك يقتضي بالضرورة إحداث تغييرات في السياق الجديد . وإذا حاولنا تخيل مسرحية "الخصي" دون شخصيتي الجندي والطفيلي، فمن الواضح أن الحبكة قد تتجزأ إلى قطع منفصلة . ومن ثم لا يمكن أن تكون مسرحية "الخصي" لماندروس هي المسرحية

ذاتها عند ترنتيوس بدون إضافة هاتين الشخـصيتين ؛ ولا بـد مـن إيجـاد شخـصيات أخرى في مكانها في الحبكة. وأيضًا إذا كان ترنتيوس قد نقل من مسرحية "كولاكس" كل الألفاظ التي جاءت على لسان الجندي والطفيلي ، فلا بد أنه نقل معهما قسطًا كبيرًا من الحبكة. وثمة حل بسيط لهذه المشكلة ، يتمثـل في ضرورة افـتراض أن مـسرحية "الخصي" لمناندروس كان بها جندي وطفيلي ، وأن ما فعله ترنتيوس ، يتجلى في إضفاء لمسات معينة تميز هاتين الشخصيتين الواردتين في مسرحية « المـداهن : = كـولاكس » لمناندروس . وتتمثل هذه اللمسات في مونولوج دخول جناثو Gnatho [البيت ٢٣٢ وما يليه] ، والحوار الدائر بين ثراسو وجناثو [البيت ٣٩١ وما يليه] . ويصف جنـاثو نفسه في البرولوج الذي يلقيه بأنه طراز جديد من الطفيليين ، شخص يلتصق بالـذين يدعون الذكاء ويعزف على وتر غرورهم، ويظهر الجندي المتفاخر في الديالوج على أنه الشخص الذي يدعي الذكاء ، ولا يتفاخر فقط بإنجازاته في الحرب أو في الحب ، بـل أيضًا في سرعة البديهة وحضور الخاطر. وفيما تبقـى مـن مـسرحية "الخـصي" ، يبـدو ثراسو ممثلاً لمثل هذا الطراز من المخزون النمطي للجندي المغرور، ونرى جناثو ممـثلاً للطفيلي التقليدي. وبناء على ذلك فإن اقتباسات ترنتيوس من مـسرحية "كـولاكس" يمكن أن تختزل في أبيات قليلة لا تتعلق بحبكة مسرحية "الخصي" . لكن لماذا لم يفسر ترنتيوس هذا كله للمشاهدين ؟ والجواب لأنه لم يكن هناك وقـت للخـوض في مثـل هذه التفاصيل الفنية ، فكل ما كان مطلوبًا منه هو أن يرد ردًّا مختصرًا مفهومًا على هـذا الاتهام ، وهذا هو ما فعله(٦٦).

وفي الحقيقـة فـإن ابتكـار شخـصيات جديـدة أسـهل بكثـير مـن الاسـتعانة بشخصيات جاهزة من مسرحية أخرى . ويؤكـد دونـاتوس أن ترنتيـوس استحدث شخصية "أنتيفو" ليحول المونولوج عند مناندروس إلى ديالوج. وكان مشهد وصـف خايريا لكيفية اغتصابه لبامفيلا مشهدًا مشهورًا في العصور القديمة، حيث إنه ينطوي

في الحقيقة على قوة درامية كبيرة ، ولكن تأثيره يرجع - إلى حد كبير - إلى وروده في قالب الحوار. وليس هناك سبب يقتضي منا أن نتشكك في الدليل الذي قدمه لنا دوناتوس هنا؛ ورغم ذلك يتشبث كثير من النقاد بأي نظرية، عدا الاعتراف بقدرة الشاعر الروماني الأصيلة.

وثمة فقرة أخرى يشير فيها ترنتيوس إلى التغييرات التي أدخلها على الأصل الإغريقي ، وترد هذه الفقرة في برولوج مسرحيته "الأخوان" ، وهي مسرحية بالغة الشهرة . حيث نرى الشقيقين الشيخين ديميا وميكيو. أما ميكيو فهو أعزب معتدل السلوك، وأما ديميا فهو أب مهموم برعاية ولديه آيسخينوس واكتيسيفو. وقد تولى العم ميكيو تربية آيسخينوس بعد أن تبناه، وأتاح له مطلق الحرية على أمل كسب ثقته عن طريق التساهل في المعاملة. في حين نشأ اكتيسيفو في كنف والده المتشدد الذي أبقاه دومًا تحت بصره. ومن ثم تمس المسرحية وترًا حساسًا عند المعاصرين عن طريق تقديم دراسة مقارنة لطريقتين مختلفتين في التربية ، ثبت فشلهما . ويقع الشابان - كل على حدة - في علاقتين غراميتين دون استشارة من يقوم على تربيتهما. فنرى آيسخينوس ، الشخصية الأقوى ، يقتحم بيت القواد ، ويختطف العاهرة باخيس كي يسلمها إلى شقيقه الخجول لأنها عشيقته . لكن فعلته هذه أصبحت مثارًا لسوء الفهم، حيث أحزنت هذه الأخبار حبيبته بامفيلا ، الفتاة الفقيرة المهذبة التي يحبها آيسخينوس. وعندما يعلم ميكيو السر الذي كتمه آيسخينوس، يوافق على زواجه من بامفيلا؛ لكن عندما يعلم ديميا أن اكتيسيفو أدخل عليه الغفلة وخدعه ، يدرك فشل طريقته الحازمة المتشددة ، فيقلب الأمر لمصلحته مزايدًا على شقيقه ميكيو ، ويعامل الجميع بتساهل وحرية على حساب مبادئه المتشددة .

ومن الواضح أن اختطاف آيسخينوس لباخيس في مسرحية "الأخوان" الثانية لمناندروس جاء رواية أو سردًا على لسان أحد الشخصيات. لكنه في مسرحية ترنتيوس

يحدث على خشبة المسرح . ويخبرنا ترنتيوس في البرولوج أن ديفيلوس Diphilus ، كتب مسرحية بعنوان Συναποθνήσκοντες [ترجمها بلاوتوس بعنوان "من قضيا نحبهما سويًا" Commorientes] ، وفيها يقوم شاب باختطاف عاهرة من قواد ؛ ولقد قام بلاوتوس بحذف هذا المشهد بسبب « إهماله » ، ولكن ترنتيوس أدمجها في مسرحيته "الأخوان" ، وقام بترجمة الأصل اليوناني ترجمة حرفية. بعدها طلب من المشاهدين الحكم على إذا كان ما قام به سرقة كما يدعي منتقدوه ، أم تناولاً جيدًا معدلاً كما يؤكد هو ، لما أهمله بلاوتوس .

ويبدو أن دوافع الاتهامات ضد ترنتيوس جاءت من منطلق الحقد والغيرة ، ولم تكن من منطلق التمسك بالقيم الفنية . ويحتمل أن لوسكيوس لانوفينوس قد وضع نصب عينيه مستوى أسمى جديد من الالتزام بالأمانة في النقل عن الأصول الإغريقية. كما أن إشارة ترنتيوس إلى « جودة ترجمة » لوسكيوس ، ربما جاءت على سبيل السخرية ، أو مجرد نقيض "للكتابة السيئة". وقد كان الاقتباس غير المعترف به من مصادر مختلفة ممارسة شائعة لدى قدامى الكتاب . ويخبرنا أفرانيوس Afranius بصراحة أن أعماله الكوميدية المفترض أنها محلية ، كانت تحتوي على مواد منقولة من أي مصادر ، إغريقية كانت أو لاتينية ، ارتأى أنها ملائمة . ولقد أحس قليل من كتاب الدراما الرومان بتوجس وارتياب بشأن إدخال بيت مؤثر أو فقرة مؤثرة في مسرحياتهم، سواء كانت ترجمات أو مؤلفات أصيلة، وقعوا عليها مصادفة أثناء القراءة. ولم يكن هذا الإجراء العشوائي إجراءً معترفًا به بوصفه منهاجًا محددًا للتأليف الأدبي . وليس لدينا أمثلة على هذا الصهر واسع النطاق للأصول ، أو دمج حبكتي مسرحيتين إغريقيتين في حبكة لاتينية واحدة، حتى عند ترنتيوس .

ويمكن القول إن ترنتيوس كان - بالمعنى المحدود للكلمة - كاتبًا دراميًا أصيلاً، اضطرته الظروف أن يكون مجرد مترجم . ولم يكن بوسعه - بوصفه كاتبًا

دراميًّا – أن يتجاهل جمهور المشاهدين ، لكن رأيه في ذوقهم يتجلى في الإشارة الذكية إلى "الجمهور الأحمق في حماسه" "populus studio stupidus"، الذين تركوا مشاهدة مسرحية "الحماة" ليشاهدوا عرض "الرقص على الحبال" . وقد اعترف أنه يهدف إلى كتابة مسرحيات ذات مستوى فني راق sine vitiis = « بدون مثالب » [مسرحية "المعذب نفسه" ، البيت ٣٠] . ورغم أنه يزعم أنه معجب بسادة الدراما العظام « الذين أهملوا » فيما سلف من عصور ، وأنه يسير على منوالهم ، فربما لا يساورنا أدنى شك في اختلاف معاييره إلى أبعد حد عن معاييرهم. أما تكرار إشارته إلى "إهمال" بلاوتوس في تناول الأصول الإغريقية التي ينقل عنها ، فهو انتقاد في حد ذاته ؛ ومع ذلك فإن تفاخره بخلو مسرحياته من المثالب، فيوحي أن مجرد ترجمة النص اليوناني بالنسبة له ليس أمرًا كافيًا [١٧]. ويوضح دوناتوس مرارًا، التعديلات التي أدخلها ترنتيوس؛ ويبين أنه كان أحيانا يبث الحيوية في مشهد ما عن طريق تحويل المونولوج إلى ديالوج ، كما كان في أحيان أخرى يجعل شخصياته تتصرف بشكل أكثر طبيعية وتلقائية ، عما هو موجود في الأصل الإغريقي [فمثلاً الشيخ "ميكيو" الأعزب الهانئ بحياته، في مسرحية "الأخوان" يجعله ترنتيوس يعترض – على الأقل – قبل إرغامه على الزواج] ، وأحيانا كان ترنتيوس يطوع الأصل للعادات والمشاعر الرومانية . وتدعم تعليقات دوناتوس أدلة من الشذرات المتبقية من الأصول الإغريقية . وفي حين يخفف ترنتيوس من حدة تلميحات صعبة قاسية ضد مؤسسات إغريقية بعينها ، فإنه يرفض أن يقدم مسلكًا خاصًّا بالرومان أو إيطاليا في مسرحياته. فهو لا يضيف أي إشارات محلية أو تلميحات من عندياته إلى معاصريه ؛ كما أنه لا يعول كثيرا على التورية (اللعب بالألفاظ) ، ويقدم النذر اليسير من الهزل الماجن ، ويتحرى الدقة اللغوية، ويتحكم جيدًا في تأثيرات الوزن. وإذا قرأنا ترنتيوس ، نجد أنفسنا أمام عالم ليس إغريقيا في خواصه أو إيطاليا مفرطًا ، بل عالم مستقل في الزمان والمكان.

وكانت الجوانب الإنسانية هي جل اهتمام ترنتيوس ، كما كانت الفكرة الأساسية في تقنيته الدرامية هي التقابل بين الشخصيات ، ففي مسرحيات "المعذب نفسه" ، و "فورميو" ، و"الأخوان" ، نرى ثنائيات متقابلة من الشيوخ والشباب . ونقف في مسرحية "الحماة" على دراسة لشخصيتي شيخين مسنين. وفي مسرحية "الخصي" نجدنا أمام حبكة مزدوجة للحب . وربما كان الهدف من إضافة مشهد الاختطاف في مسرحية "الأخوان" هو إبراز أحد جوانب شخصية آيسخينوس على النحو الذي فهمه ترنتيوس ، ويخبرنا دوناتوس أنه في مسرحية "الخصي" لمناندروس، كان خريميس شخصية «ريفية» بسيطة ، بينما نراه عند ترنتيوس يُصور بشكل مؤثر ، بوصفه شخصًا خجولاً مترددًا، لا بد من استثارته للفعل بكلمات مشجعة من العاهرة ! وفي الواقع فإن أحد الأشياء التي أدهشت قدامى النقاد هي الطبيعة النبيلة للعاهرات عند ترنتيوس. وكان ترنتيوس في رسمه للشخصيات - وفقًا لرأي فارو - يصنف في المرتبة الأولى بين كتاب الكوميديا الرومان .

ولقد رأينا أن ترنتيوس كان يتصرف بشيء من الحرية مع أصوله ، غير أننا لا نستطيع التكهن دائمًا بمدى هذه الحرية بالضبط؛ وربما تكون هناك اختلافات أخرى غير تلك التي ذكرها دوناتوس؛ حيث يوضح الأخير من حين لآخر المواضع التي تتفق فيها نصوص ترنتيوس مع الأصول الإغريقية ، ويستحيل افتراض أن دوناتوس قدم كل الأمثلة على مثل هذا التوافق . وبغض النظر عن إضافة شخصيات في مسرحيتي "أندريا" و "الخصي" ، وعن إدماج مشهد كامل في نص مسرحية "الإخوان" ، يبدو أن التغييرات التي أدخلها ترنتيوس كانت طفيفة وربما كان أحد أهدافه يتمثل في التوسع في استخدام عنصر المفاجأة في الدراما . ولا يبدو أن الدراما القديمة - بشكل عام - كانت موجهة نحو المؤثرات القائمة على المفاجأة ؛ ففي التراجيديا كانت الأساطير معروفة ، أما في الكوميديا ، حيث الحبكة من بنات أفكار

كاتب الدراما(٨١) ، كان لا بد من وضع خطورة إرباك المشاهدين في الاعتبار . وكان بلاوتوس ، الذي طوّع المسرحيات الإغريقية لتلائم المشاهد الروماني ، كثيرًا ما يرهقنا ويتجشم مشقة أن يوضح سلفًا أي تغيير يطرأ على الحبكة . أما ترنتيوس فكان يتوقع ما هو أكثر من ذلك من مشاهديه . وربما يرتبط تحاشيه التام للتفسيرات المبدئية للحبكة [مثلما رأى ماناندروس ضرورة ذلك، على الأقل في مسرحيته "الفتاة حليقة الشعر" Perikeiromenê] إلى الرغبة في إدهاش مشاهديه أو في إرباكهم إلى حد ما في بعض الأحيان ولو قليلاً . فعلى سبيل المثال نجد أن كشف زواج خريميس من زوجة ثانية [في مسرحية "فورميو"] ؛ واكتشاف بامفيلوس [في مسرحية "الحماة"] لحقيقة الأمر الخاص بفيلومينا ، وكذا الخدعة غير العادية التي قام بها العبد دافوس [في مسرحية "أندريا"] ، في جعل الحمقاء ميسيس تؤدي الدور المطلوب منها بكفاءة وفاعلية تفوق قدراتها الحقيقية ، لو لم يفصح مسبقاً عن نواياه ، ومثلها أيضًا تخلي ديميا المفاجئ عن أسلوب حياته السابق [في مسرحية "الأخوان"] ، والنجاح الذي حققه في تغيير الأمور لصالحه بالمزايدة على ميكيو، هذه المشاهد جميعها [التي ربما تكون حقًا إغريقية خالصة في الأصل ، ولكنها ليست على غرار أي مشهد جاء عند بلاوتوس] ليست مشاهد « درامية » فحسب ، بالمعنى الذي نعرفه للكلمة ؛ بل هي مشاهد تم إتقان تمثيلها ولا بد أنها كانت أيضًا من عيون «المسرح» الممتاز، وربما تكون التفاصيل العملية للإخراج على خشبة المسرح في بعض الأحيان أقل غموضًا ، ولسنا نعرف بوضوح تحركات الشخصيات بالشكل الذي نراه عند بلاوتوس ، الذي يعتبر - فوق كل هذه الاعتبارات - واحدًا من رجالات المسرح دون منازع . ففي مجال التحكم في الإيقاع والوزن ، وفي عرض تدفق اللغة والقدرة على الفكاهة والهزل المتصف بالحيوية ، فإن بلاوتوس كان بلا جدال يتفوق كثيرا في هذا الصدد على ترنتيوس . ومع ذلك فقد يكون من خلل الرأي المفرط اعتبار ترنتيوس ، غير مكترث بتصفيق الجمهور واستحسانه . ويبدو أنه أصاب كبد الحقيقة حين يقول [في مسرحية "أندريا"، البيت

الثالث] إن هدفه من البداية كان « إدخال السرور على نفوس مشاهديه ». ولكن ما لم يفعله هو أن يهبط في مستوى كتابته إلى مستواهم . ولم يكن بوسعه سوى أن يتأثر بإيقاع المجتمع الذي يتحرك فيه ، وهو مجتمع الأرستقراطية الرومانية المحببة للثقافة الهيلينية خلال القرن الثاني (ق.م.). ولم لا وقد دانت للرومان ممالك العالم وركعت عند أقدامهم ، وحاول نفر من هؤلاء الأرستقراطيين تلطيف الهيمنة والقوة بمسحة من الإنسانية والعاطفة . ولقد عاش بلاوتوس في خضم ذلك الزخم ، بل إنه تنفس هواء الصراع مع هانيبال . ورغم إعجابه بالشجاعة والديانة والفضيلة [كما نرى في رسمه لصورة ألكومينا]، نراه متحررًا من العاطفة، وينظر إلى الحياة على أنها واحدة من بطلات مسرحياته [مسرحية "بسيودولوس" ، البيت ٣٤٣] :

sine ornamentis cum intestinis omnibus

« بدون زينة أو زخرف، ومصحوبة بجميع المزايا الداخلية »

ونقرأ البيت الأشهر والأشد انقباضًا وسوداوية عند مناندروس [«كل من تحبه الآلهة يموت صغيرا »] ، نقرأه عند بلاوتوس [مسرحية "التوأمان باكخيس" ، البيت ٨١٦ وما يليه] أشبه بقول مأثور يأخذ شكل الفكاهة الهازلة، ويفترض أيضًا أن البيت الأشهر عند ترنتيوس مأخوذ بدوره عن مناندروس [مسرحية "المعذب نفسه"، البيت ٧٧] :

homo sum : humani nil a me alienum puto :

« أنا إنسان ، وأعتقد أن كل ما هو إنساني ليس غريبًا عني »

وفي مسرحية مناندروس لم تكن هذه الملاحظة سوى لمسة مميزة تظهر فضول خريميس وطبيعته المتسائلة ، لكن قليلاً ممن يقرأون هذا البيت في مسرحية ترنتيوس هم الذين يأخذونه بهذا المعنى المحدود [Duckworth, N.R.C., p. 304].

وفي هذا التعميق للعاطفة ، قد أرى أن مطلب ترنتيوس الأساسي هو الأصالة، وربما كانت الخطوط العريضة عنده أقل حدة من ماناندروس ، ولكن يبدو أن هناك تعاظما في مقدار المشاعر ، وقد نتفق - بعض الشيء - مع من يرونه مبشرًا بالإنسانيات الجديدة والتحضر الجديد، التي هي كفيلة بتهذيب الواقع المرير للقوة الرومانية ، بل وتمجيده ؛ ولا أدل على ذلك من المشهد الافتتاحي لمسرحية "أندريا" الذي أعجب به شيشرون أيما إعجاب(٩) ، والذي يبدو أيضًا أنه اكتسب المزيد من الروعة، حين حوله ترنتيوس إلى ديالوج ، وما أشبه فن ترنتيوس بجمال جليكيريوم وهي تذرف الدموع !:

et voltu , Sosia,

adeo modesto, adeo venusto, ut nil supra !

« ألا إنها في ملامحها وتقاطيع محياها ، ياسوسيا، جد متواضعة، جد جذابة آسرة، وليس هناك شيء يفوقها ! »

« الأخلاق الحميدة والمشاعر الطيبة الصادقة تجد ما يلائمها من تعبيرات [البيت ٤٣ وما يليه] ».

istaec commemoratio

quasi exprobratiost immemoris benefici.

« إن ما يذكرني بطيبة قلبك وجميل صنعك معي يكاد أن يكون بمثابة توبيخ على نكران الجميل " .

وهناك أنصاف أبيات لا تنسى : ne quid nimis [البيت ٦١] ، وهو بالطبع ترجمة لمثل إغريقي : « لا شيء يعد كثيرًا للغاية »، جاء على لسان سوسيا ، الشخصية التي أضافها ترنتيوس ؛ ومن ثم يفترض أنه لا يوجد في الأصل الإغريقي ؛ ومرة أخرى نرى العبارة الشهيرة "hinc illae lacrimae" : « ومن هنا كانت تلك الدموع ! » [البيت ١٢٦].

والآن تتحدث الكوميديا ، لا بالألفاظ البذيئة المستخدمة في ساحة السوق، وهي عبارات عارمة ساخرة غير مألوفة، بل بعبارات هادئة محتشمة تلائم الصالون الأدبي . فالحياة أمر جاد؛ لا يمكن أن يحياها المرء دون الرقة والحكمة ، وربما لا تكون هذه هي المسيحية بالمعنى المفهوم للكلمة في شمال أوربا، لكنها الروح الإنسانية على الأقل .

وكان الكاتب الدرامي فنانًا وليس معلمًا ، ومع ذلك شعر كثيرون ممن شاهدوا مسرحية "الأخوان" أنها بمثابة رسالة لهم ، ففي مدينة روما ، حيث كانت روح كاتو الأكبر تخوض حربًا خاسرة ضد الثقافة الهيلّينية الغازية ، أتيح لهم أن يشاهدوا مسرحية صورت فيها نتائج طريقتين متناقضتين من طرائق التربية. وفي هذه المسرحية الأخيرة التي ألفها، أضاف ترنتيوس مشهدًا ينطوي على الخشونة إلى حد ما ، يظهر فيه آيسخينوس وعبده يختطفان العاهرة باخيس ، غير عابئين باعتراضات سانيو Sannio الذي يتعرض للتهديد بالأسلوب الكوميدي المعتاد، بأن يتلقى « ضربة على الفك ». ولذلك نرى ترنتيوس يحاول حتى النهاية أن يجتذب قطاعات من الجمهور رغم اتساع الهوة التي سرعان ما ستقضي على الوحدة الرومانية الشهيرة التي أعجب بها المؤرخ بولبييوس.

وتثير دراسة ترنتيوس مشكلات تؤثر في نظرتنا الشاملة للكوميديا الرومانية وعلاقتها بالحياة . وفي تناول هذه الأفكار الكبيرة من السهل أن نسوق حجة سليمة إلى أبعد تقدير ، وأن نسهم في تصحيح الرؤى المتطرفة للآخرين ، وذلك بأن نقف نحن أنفسنا على الطرف النقيض . وهذه مغالطات تنشأ من طبيعة البحث ذاتها. وأعتقد أن المسرحيات القديمة لم تكن مجرد أطروحة (pièces à thèse) : ويطلق هذا المسمى على الأطروحات المعاصرة دون شك . فهل كانت مسرحية "الأخوان" صورة لموقف حقيقي في روما خلال القرن الثاني قبل الميلاد ؟ وهل ترمز شخصية ديميا إلى كاتو الأكبر ؟ وهل ترمز شخصية ميكيو إلى ديميتريوس الفاليري ، بوسعنا الدفاع عن كل وجهة نظر على حدة ، لكن يستحيل التمسك بالرؤيتين معًا. وفي الواقع يبدو أن

كل شخصيات الكوميديا الحديثة (والرومانية) يتحدد مصيرها بالحاجة إلى تحاشي إغضاب حكام الدولة ، فكانت التلميحات السياسية ماكرة بالقدر الذي يمكنها من مرواغة رقابة السلطة ، مما يجعلها لا تصل إلى فهم معظم المشاهدين أيضًا . وهل يمكن اعتبار ترنتيوس معلمًا أخلاقيا ؟ وهل تجسد مسرحياته « السلوك غير الأخلاقي » الذي ارتآه العالم مومسن "Mommsen" في كتابه [Hist. of Rome Eng. Tr. ii, 42] في أعمال ماناندروس ؟ وهل يجب على كاتب الدراما إظهار العاهرات بصورة أفضل مما هن عليها في واقع الحياة [مثل ثايس في مسرحية "الخصي" ، وباخيس في مسرحية "الحماة"] ؟ وهل تعتبر سخرية بلاوتوس اللاذعة مرشدا وهاديًا أكثر أمانة وأقل خطرًا ؟ وهل كان اغتصاب خايريا للفتاة بامفيلا مصحوبًا بتفاصيل مثيرة وشهوانية لا ضرورة لها ؟ وأي من مسرحيتي "الخصي" أو "الأحمق" هي التي أسدت حسن الصنيع للشاب أفضل من الأخرى؟

ويجب أن نضع نصب أعيننا حقيقة جوهرية مفادها أن بلاوتوس وترنتيوس كانا كاتبين مسرحيين ، ومن ثم كان لهما هدف واحد ، هو إسعاد المشاهدين(...)، ولكنهما كانا مختلفين في واقع الأمر ، ونحن واعون بهذا الاختلاف - إذا جاز القول - في كل بيت شعري . وحيث يتفقان مع [أو يختلفان عن الأصول التي نقلا عنها] ، فلابد أن يكون مرد هذا الاتفاق هو خلفيتهما الرومانية . ووفقًا لما أورده وبحسب دكوورث [N.R.C., p. 140] تتمثل الخاصية الوحيدة المشتركة في أعمالهما في "الخطأ الذهني" أو "سوء الفهم" . وقد أضيف إلى ذلك أنهما يشتركان [على عكس الأصول الإغريقية التي نقلا عنها] في النظرة الرومانية الأكثر تحررًا عن الجنس ، وكذا في التحمس الروماني للحياة ، والتفاؤل المستلهم من انتصار روما وتفوقها . ورغم سحر الكوميديا الحديثة بأسرها أو جاذبيتها، فإنها تعكس عالما باليا عتيق الطراز، أما الكوميديا الرومانية فيتجلى عنصر الإمتاع إلى حد بعيد . ويجب ألا نبالغ في مقدار الاختلاف بين بلاوتوس وترنتيوس ؛ فهناك المزيد من المسحة الأخلاقية عند

بلاوتوس أيضًا [في مسرحية "ثلاث قطع من النقود" ، و"الأسرى"] ، وهناك كم وافر من الفكاهة الهادئة عند ترنتيوس [في مسرحيتي "فورميو" و"الأخوان"] ؛ وتهدف كل من المسحة الأخلاقية ونظيرتها الفكاهية إلى تحقيق الإمتاع ؛ فبلاوتوس هزلي ساخر، نابض بالحياة ، ومبالغ في الحيوية والمرح ، كما أنه يهدف لإحداث التأثير المباشر ، أما ترنتيوس فمتفكر؛ يختار كلماته بعناية، ومخططه العام في الصياغة أكثر تماسكًا ورسوخًا أمام نظره. والشخصية عند بلاوتوس قد تقول أي شيء وقتما تشاء ، أما شخصيات ترنتيوس فهي أكثر توازنًا واتساقًا ، وإن كانت أقل إدهاشًا . ويؤسس ترنتيوس مؤثراته بدقة أكثر، ولذا فهو لا يتفوق في عنصر المفاجأة وإثارة الدهشة فحسب ، ولكن في التهكم والسخرية كذلك.

وقد لاقى ترنتيوس قبولاً لدى هواة التفكر والتأمل ؛ ولكن هذا لا يعني فشل مسرحياته على خشبة المسرح . فقرب نهاية عصر الجمهورية ، وحتى خلال العصر الإمبراطوري ، كانت مسرحياته معروفة لدى مرتادي المسرح ؛ ويبدو أن كوينتيليانوس يشير إلى عروض معاصرة لمسرحيات ترنتيوس آنذاك، كما أن الإيضاحات الموجودة في المخطوطات يعتقد أنها توحي بأن علاقتها بالمسرح امتدت لعصور متأخرة.

وقد نعجب من أنه لم يبق من كل كتاب المسرح سوى بلاوتوس وترنتيوس. وربما يكون السبب في ذلك هو أن العصور المتأخرة قد وجدت مسرحياتهما جيدة للقراءة. وكان كل كاتب منهما يكسب اعترافًا بأنه سيد الأسلوب ، كل حسب طريقته . فإذا كان بلاوتوس أكثر تسلية، فإن ترنتيوس كان أكثر صقلاً وفلسفة ؛ فضلاً عن أنه لم يكن مستعصيًا على الفهم. كما أن تميز مخطوطات ترنتيوس وانتقالها [من جيل إلى آخر] ، لخير دليل على شهرته وشعبيته في أواخر العصر القديم وطوال العصور الوسطى . وقلما نجد مؤلفين رومان لا يحتاجون إلى معلقين أو مفسرين ، حيث تخلو

مسرحيات ترنتيوس من التعبيرات الصعبة أو الإشارات المحلية، لأنها جاءت بلغة لاتينية شيقة وسلسلة ووثيقة الصلة بالطبقة الأرستقراطية الرومانية ؛ ومن أجل هذا ظلت هذه المسرحيات محتفظة برونقها وجاذبيتها ، لأنها تستثمر موضوعات من الحياة اليومية بنبل وسمو متميزين.



جوبيتر وميركوريوس
رسم على مزهرية من إحدى عروض الفلياكس الهزلية "Phylax"
محفوظ في متحف الفاتيكان

الفصل الثالث عشر

مؤلفون آخرون للكوميديا المستمدة من موضوعات يونانية Palliatae

لم يترك لنا عالم الكوميديا المعاصرة آنذاك - وهو عالم يموج بالنشاط قدمته لنا برولوجات ترنتيوس - سوى قليل من أسماء المؤلفين، وبعض التعليقات على أعمالهم، وقليل من عناوين المسرحيات، وقليل من الشذرات . وفي معظم الأحوال، ليس في متناولنا ما يشير إلى تاريخها؛ فربما كانت معاصرة لزمن كل من كايكيليوس وترنتيوس أو بعد ذلك بقليل خلال القرن الثاني قبل الميلاد. ويقال إن الشاعر ترابيا (Trabea) كان يحظى بقوة المشاعر؛ وثمة شذرة من مسرحية مجهولة الاسم، تخبرنا أن عاشقًا يتلذذ إلى أبعد حد بالانتظار الممتع، إذ يقول : « سوف أملأ راحة يد صاحبة الماخور بالنقود. وسوف تخضع بإشارة مني لكل رغباتي وأمنياتي؛ وسوف آتي للباب وأدفعه بإصبعي، وسوف يفتح على مصراعيه، وفجأة سوف تراني خريسيس Chrysis ، وسوف تهرع نحوي وتلقي نفسها بكل ما يتملكها من شوق بين ذراعي، وتكون طوع أمري. فالحظ نفسه لا يدري ما هو حظي.» وربما كان هذا هو العاشق نفسه الذي يقول بشيء من التأمل : "أعتقد أن البهجة العنيفة مصدر عظيم للحماقة". وكتب أتيليوس Atilius مسرحية بعنوان "عدو المرأة" Misogynus، ويبدو أنها كانت مسرحية تراجيدية، بافتراض أن أتيليوس هو نفسه الذي ترجم ترجمة رديئة مسرحية "إلكترا" Electra لسوفوكليس، إذ كان أسلوبه فيها منفرًا. وألف الشاعر أكويليوس Aquilius مسرحية" بويوتيا "Boeotia، وتصف الفقرة الباقية منها حزن طفيلي بسبب اختراع "المزولة" (الساعة الشمسية)، لأنها جعلت وجباته تعتمد على الشمس لا على شهيته، واعتبر فارو أن أسلوب هذه الفقرة دليل على إمكانية نسبة هذه المسرحية لبلاوتوس. وجرت محاولة لربط هذه الفقرة بظهور المزولة في روما، لكن

أغلب الظن أنها بالطبع مترجمة عن الإغريقية. وكتب ليكنيوس إمبريكس Licinius Imbrex، مسرحية "نيايرا" Neaera، ولدينا منها بيتان وردا في فقرة من مسرحية "القرطاجي الصغير" لبلاوتوس؛ فهل لنا أن نماثل هذا الكاتب باسم بوبليوس ليكنيوس تيجولا "P. Licinius Tegula"، الذي كتب نشيدًا عام ٢٠٠ قبل الميلاد، على أساس أن كلمتي imbrex و tegula كلتيهما تعني "قرميدة"؛ وترك يوفينتيوس Juventius، بيتين أو ثلاثة ومسرحية بعنوان "التي اعترفت" Anagnorizomene. ويبدو أن فاترونيوس Vatronius قد نظم مسرحية كوميدية بعنوان "بورا" Burra [وهي بيرا Pyrrha في اليونانية]. كما نظم فاليريوس Valarius مسرحية "فورميو"، ولا نعرف الكثير عن لوسكيوس لانوفينوس، الشاعر المسن الحقود، الذي ذكره ترنتيوس في برولوجات مسرحياته. ولأن لانوفينوس كان في سن الشيخوخة عام ١٦٦ ق.م. فربما ولد عام ٢١٠ ق.م. أو قبل ذلك، وترجم عن ميناندروس مسرحية "الشبح"، التي تحكي عن ممر سري في الجدار المشترك، تستخدمه فتاة ظن الشاب الذي يعيش في المنزل المجاور - (وهو منزل أمها)- عندما رآها لأول مرة أنها شبح؛ وعندما اكتشف خطأه، أحبها وتزوجها في النهاية. أما مسرحية "الكنز"، فتحكي عن شاب مسرف، أرسل خادمه - بعد ضياع كل ما يملك - لتقديم قربان داخل مقبرة والده، حسب ما ورد في وصية الوالد. وكانت ملكية الحقل الذي توجد فيه المقبرة قد آلت إلى جارهم الشيخ البخيل. وذهب العبد في صحبة الجار للمقبرة، وفيها عثرا على كنز، استولى عليه الجار في الحال. وبدأ الشاب يخطط لاستعادة الكنز، ويجبر الجار - رغم كونه مدعى عليه - على الحديث أمام المدعي العام، وهي نقطة يوبخ فيها ترنتيوس لانوفينوس . كذلك وقف ترنتيوس على خطأ في مسرحية لانوفينوس في تقديمه "للعبد المسرع"، الذي يطلب من جمهور الواقفين أن يفسحوا له الطريق، وفي مشهد آخر، نرى فيه شابًا مجنونًا يتوهم أنه رأى ظبية تفر من الكلاب، وتتوسل إليه كي يحميها . وكانت تهم لانوفينوس ضد الشاعر ترنتيوس تتمثل في هشاشة الأسلوب

وتشويه الأصول الإغريقية (انظر أعلاه)، وفي أنه مبتدئ يعتمد على أصدقائه النبلاء الذين ساعدوه على الدخول في حرفة الأدب دون ما يليق بها من استعداد وموهبة. وتوحي هذه التهم بخصال شخصية لانوفينوس نفسه والظروف المحيطة به. ويفترض أنه مر بفترة طويلة من التدرب - ربما بوصفه ممثلاً - ولم تتح له فرصة الالتحاق بصحبة العظماء ، وأنه كان يحقد على من توفرت لهم هذه الميزة؛ وكان في حقيقة الأمر ذا عقلية تؤرقها الطبقية ومروجًا للشكل النقابي أو المهني. ولقد كانت بعض اتهامات ترنتيوس له بعيدة عن جادة الصواب، ويفترض أن الأخطاء المذكورة سلفا - إذا اعتبرناها أخطاء من الأساس - يفترض أنها ترجع إلى الأصول الإغريقية التي نقل عنها. ويتهمه ترنتيوس أيضًا بأنه « مترجم بارع ومؤلف رديء» ، حول الأصول الرائعة إلى مسرحيات لاتينية مهترئة، بسبب افتقاره إلى الأسلوب الأدبي الرصين، وأن نجاحه ، على الأقل ، في مناسبة واحدة ، إنما يرجع إلى موهبة الممثلين، لا لموهبته هو ؛ وربما ترجم لانوفينوس الأصول الإغريقية بحرفية مفرطة. وينتقد لانوفينوس أسلوب ترنتيوس واصفًا إياه بالهشاشة والاهتراء ، مما قد يوحي بأن أسلوبه هو كان طنانًا فخيمًا ، ويؤكد البيتان التاليان هذا الرأي :

Athenienses, bellum cum Rhodiensibus
quod fuerit, quid ego hic praedicem ?

« أوليست الحرب التي اشتعل أوارها بين الأثينيين وأهل رودوس ، هي تلك التي تنبأت أنا بها هناك ؟»

وتوحي مرارة هذا النزاع أن لانوفينوس كان يرى في ترنتيوس منافسًا خطيرًا؛ فمن ناحية نرى الكاتب المسن يحول الأصول التي ينقل عنها بشق الأنفس إلى لاتينية كئيبة، ومن ناحية أخرى نرى منافسه الشاب يعيد صياغة الأصول الإغريقية على أسس مبتكرة كي يوجد منها مسرحيات جديدة آية في النقاء ورقي الأسلوب.

والاسم الأخير لدينا هو توربيليوس Turpilius ، الذي بقي من أعماله ثلاثة عشر عنوانًا لمسرحيات ، هي :

Boethuntes, Canephorus, Demiurgus, Epiclerus, Hetaera, Lemniae, Leucadia, Lindia, Paedium, Paraterusa[1], Philopator, Thrasyleon.

وكذا شذرات تقارب مائتي بيت شعري. ونعرف أنه توفى بعد أن تقدم به السن عام ١٠٣ ق.م.، ومن ثم يمكن القول إنه لا بد أنه ولد في حياة ترنتيوس، ويبدو أن إضفاء المسحة الهيلّينية على كوميديا البالياتا كان قد اكتمل آنذاك ؛ فكل عناوين مسرحياته إغريقية، ولا تنطوي شذراته على شيء غير مترجم عن اللغة الإغريقية.

ويمكن متابعة حبكة مسرحيته "ليوكاديا" Leucadia إلى حد ما، من ملاحظات سرفيوس Servius ومن الشذرات المتبقية منها. فهي مأخوذة عن ماناندروس وتحكي عن شخص يسمى فاوون Phaon، وهو نوتي فقير قبيح الوجه من جزيرة لسبوس Lesbos، وكان يكدح في عملة بوصفه أجيرًا لنقل الناس بين الجزيرة والبر. وتمتطي فينوس قاربه متنكرة في هيئة رجل طاعن في السن ، فيوصلها دون مقابل، فتعطيه جزاء ما فعل صندوقًا مليئًا بدهان، ما أن دهن به جسده، حتى تحول إلى شخص جذاب انهارت أمامه مقاومة النساء. ونرى إحداهن وقد ازدرت حبيبها الأول بسببه؛ ويعبر هذا الحبيب عن مرارة مشاعره جراء ما حدث له من وراء هذا النوتي، وعن الطريقة المخجلة التي تمارس بها هذه الفتاة الحب مع النوتي. إذ احتقر فاوون جرأتها وعروض حبها ، الأمر الذي جعلها تصر إصرارًا على الانتحار بإلقاء نفسها في البحر من أعلى قمة جبل "ليوكاديا". ونراها واقفة على القمم الصخرية وقد تملكها الفزع، وترنو إلى الصخور المسننة، وتصغي إلى صوت الأمواج، ويستبد بها الفزع في وحدتها، وهنا تقرر تنفيذ فعلتها اليائسة، وتعهد بنفسها إلى الأرباب (باستثناء فينوس) وتلقي بها الأمواج والرياح رأسًا على عقب، ويرى صراعها مع الأمواج

شخص، فيأمر رجاله بالتجديف نحوها؛ ونسمع ضراعتها وتوسلها طلبًا للنار حتى تجفف نفسها؛ ومن الواضح أنها برأت من مشاعرها الطاغية ، وربما تصالحت مع حبيبها الأول. وتبدو مثل هذه الحبكة بمثابة تغيير لمشهد المدينة، وهو المكان المألوف للكوميديا الحديثة؛ ذلك أننا سبق أن رأينا كيفية عرض مسرحية على المسرح دون تغيير الخلفية، من خلال مسرحية "الحبل"، ومن المفترض أن النساء في جزيرة لسبوس كن يتمتعن بقدر من الحرية لم يتوفر للسيدات في أثينا.

وثمة مسرحية أخرى ترجمها توربيليوس عن مناندروس، هي "الوريثة" Epiclerus. وتحكي عن شاب يجبره والده على الزواج من إحدى قريباته، وهي فتاة يتيمة ترك لها والدها ميراثًا كبيرًا؛ ونرى الشاب يصب مرارة غضبه على حظه العاثر. وتظهر الأبيات الافتتاحية من مسرحية مناندروس هذا الشاب جالسًا على المسرح، بعد ليلة سهرة ، ليحكي قصة حياته. ونرى توربيليوس الذي سار على نهج ترنتيوس، وربما تأثر بالمشهد الافتتاحي في مسرحية "كوركوليو"، قد حول هذا المونولوج الافتتاحي إلى ديالوج بين شاب وعبده : « خبرني بربك ، يا سيدي ، إلى أين تهرع قبل شروق الشمس وليس في صحبتك سوى عبد واحد ...» - « إن النوم جافاني بالداخل ، يا اسطفانيوس » - « لماذا ؟ » - «إن متاعبي عادة تقض مضجعي وتدفعني إلى أن أهيم على وجهي في هدأة الليل.» أما مسرحية "المحب لوالده" Philopator، فكانت تتناول قصة شاب محب لوالده، ونستنتج أن بطلة المسرحية ذات حظ عاثر، ونسمع (ربما خارج المسرح) نحيبها وهي تنعي حظها، ويلقي شخص رسالة، تقع في يد شخص آخر، ويراه طرف ثالث؛ ويفترض أن بالخطاب كشف عن سر ما ، يؤدي إلى انتهاء المسرحية بنهاية سعيدة.

وتوحي خمسة عناوين من العناوين الثلاثة عشر، أنها مأخوذة عن مناندروس، ويبدو أن كوميديا "البالياتا" ظلت متأثرة بمناندروس بالشكل الذي يظهر عند

كايكيلوس، ويتجلى بشكل أكثر عند ترنتيوس. ويغلب على الشذرات دون مواربة طابع ماناندروس، حيث تغيب المشاهد الهزلية الساخرة أو المشاهد العنيفة، التي تغلب عليها النكات الخشنة واللغة الطنانة. ويبدو أن توربليوس ، من بين كل كتاب الدراما ، يحذو حذو ترنتيوس، فنجد عنده البحور : التروخي والكريتي والباكخي.

ويتحدث شيشرون عن عرض معاصر له لمسرحية "ديميورجوس" Demiurgus لتوربيليوس التي شارك فيه الممثل الشهير روسكيوس، وهذا يذكرنا أن كوميديا "البالياتا" ظلت تعرض على المسرح لفترة طويلة بعد وفاة آخر مؤلفيها. ويشير شيشرون إلى باليو Ballio ، القواد في مسرحية "بسيودولوس" لبلاوتوس، بوصفه شخصية كانت لا تزال مألوفة لدى مرتادي المسرح في زمانه. وتظهر قائمة تسجيل العروض didaskalia للشاعر ترنتيوس إحياء عروض الكثير من مسرحياته. وهكذا يمكن أن نرى مدى كون الرؤية الراهنة موضع نقاش أو تشكك، ومفادها أن أفراد الجمهور قد أصابهم الضجر من كوميديا "البالياتا" الدخيلة، وطلبوا شيئًا أكثر محلية. وفي الحقيقة نجد أن نكهتها الرائعة وتفاديها للإشارات الموضعية اللافتة كانت من عوامل الجذب الرئيسة لهذا النوع من المسرحيات. وفي الحبكة - علاوة على ذلك - ربما كانت الكوميديا المحلية في مجموعها أقل شأنًا، حتى في عيون الجمهور الروماني. ويبقى السؤال الصعب : لماذا لم يتزايد عدد مؤلفي "البالياتا" قبل أي نوع آخر من الدراما ؟ لكن قد نلاحظ أنه في غضون أقل من جيل بعد وفاة توربيليوس، يبدو أن كل أشكال التراجيديا والكوميديا الأدبية، مترجمة كانت أو أصلية ، قد آلت إلى المصير نفسه. ولقد انتعشت الكلاسيات القديمة مرة أخرى، لكن لم يظهر في الأفق كتاب جدد. كان تفسير ذلك يعود إلى أن الذخيرة الإغريقية قد بات من الظنون أنها استنفذت ، أو إلى أنه كان هناك تغير قد حدث في الوضع الاجتماعي لمؤلفي الدراما . ولدينا الآن ، من ناحية ، هواة الفن من النبلاء الذين مارسوا كتابة المسرحيات لمتعتهم الخاصة أو لإمتاع أصدقائهم، ومن ناحية أخرى ظهر أيضًا مؤلفون محترفون لمقطوعات مسرحية شبه أدبية ، مثل فن الميمية . ولقد تزايد الشعور بأن الارتباط

بالمسرح - بما في ذلك كتابة المسرحيات للعرض العام - شيء مهين أو وضيع. ولقد كان تأليف التراجيديا والكوميديا ، أو حتى ترجمتهما ، يتطلب مستوى كبيرًا من التعليم والثقافة، فضلاً عن أن هؤلاء الذين حظوا بهذا المستوى شعروا وقتئذ أنهم يتخذون موقفًا وسطًا بكتابتهم مسرحيات لتسلية الجمهور العام والترفيه عنه.

ملاحظة على فولكاكيوس سيديجيتوس وقائمته بأفضل عشرة كتاب للكوميديا.

قرب نهاية القرن الثاني قبل الميلاد، بدأت كتابة التاريخ الأدبي في روما، ومن بين الموضوعات التي نوقشت كانت تواريخ كتاب الدراما ، والميزات التي تخص كل كاتب منهم ، وتمثلت إحدى النقاط بوجه خاص في كيفية ترتيب كتاب كوميديا "الباليا تا" وفقًا لجودة الإنتاج. ولقد وضع سيديجيتوس قائمة بأفضل عشرة كتاب كوميديا على النحو التالي :

multos incertos certare hanc rem vidimus,
palmam poetae comico cui deferant.
eum meo iudicio errorem dissolvam tibi,
ut, contra si quis sentiat, nil sentiat.
Caecilio palmam Statio do *mimicio*.
Plautus secundus facile exsuperat ceteros.
dein Naevius qui *fervet* pretio in tertiost.
si erit quod quarto detur dabitur Licinio.
post insequi Licinium facio Atilium.
in sexto consequetur hos Terentius.
Turpilius septimum, Trabea octavum optinet.
nono loco esse facile facio Luscium.
decimum addo causa antiquitatis Ennium.

« ولقد شاهدنا عشرة شعراء غير محددين
يتنافسون على نيل جائزة هذا التأليف الكوميدي.
ولسوف أفند لك ذلك الزيغ عن الصواب وفقًا
لحكمي حتى لا تتحيز لشيء أو تتميز ضد شيء .
فأنا أعطي الجائزة (الأولى) لكايكيليوس استاتيوس،
مؤلف الميميات، والثانية لبلاوتوس الذي تفوق
على سواه بسهولة . ثم لنايفيوس الذي يتألق
في المركز الثالث . أما إذا تعلق الأمر بالمركز الرابع
فسيعطي (للشاعر) ليكينيوس . ثم يتبع ليكينيوس
في تصوري أتيليوس. ويليهما في المركز السادس
ترنتيوس. ويأتي توربيليوس في المركز السابع ،
وترابيا يحصل على المركز الثامن .
ويحتل لوسكيوس المرتبة التاسعة بسهولة.
أما المركز العاشر فأرشح فيه إنيوس بسبب
عراقته الزمنية . »

ولكن يجب ألا نمنح كثيرًا من الاهتمام لما يبدو أنه رأي فردي؛ إذ لم يكن سيديجيتوس هو الناقد الوحيد الذي وضع كايكيليوس على رأس قائمة كتاب الكوميديا . وبوسعنا أن نفهم سبب تصنيفه لبلاوتوس ونايفيوس في مرتبة أعلى [وصف موهبة نايفيوس «بالمتوقدة » غير مؤكد ؛ فالمخطوط يعطي لنا servet بدلًا من fervit] ؛ وبعد هؤلاء الثلاثة يبدو أنه لم يهتم كثيرًا بترتيب الأسماء المتبقية، ونستنتج ذلك من قوله « لو كان هناك رابع فسيعطى للشاعر ليكينيوس.». ومما يثير الدهشة أن نجد ترنتيوس في المرتبة السادسة؛ وعلى أية حال فإن مسرحيته "الخصي" كانت رائعته

الوحيدة التي حققت نجاحًا على خشبة المسرح، وربما لم يتم تقدير مزايا أسلوبه إلا في عصر متأخر . ولم يكن إنيوس يعتبر كاتبًا مسرحيًا مهمًّا، إذا جاز لنا أن نستثني شهادة ترنتيوس [مسرحية "أندريا"، البيت ١٨، وربما كان ترنتيوس يعتقد أن إنيوس كاتب عظيم مشهور كتب أعمالاً كوميدية، من بين أشياء أخرى]. ولكن وضع ترتيب إنيوس بعد فولكاكيوس، يبدو أنه يعبر عن وجهة نظر شخصية بحتة؛ ولا يخفى على أحد أنه من الناحية التاريخية عاش قبل معظم الكتاب المذكورين، ويتمثل مضمون ما قاله فولكاكيوس في أنه أسبق زمنيًّا من كل الكتاب الذين لم يتطرق إليهم الحديث عنده؛ ومن الواضح إذن أن ذكر ليفيوس بوصفه أحد كتاب الكوميديا قد أغفل ، وربما يفترض أنه جاء بعد إنيوس. وفي الحقيقة يعتقد دوناتوس أن إنيوس كان سابقًا على بلاوتوس.

الفصل الرابع عشر

أكيـــوس

يقال إن أكيوس ولد عام ١٧٠ ق.م.، ويتفـق التـاريخ الـذي حـدده القـديس جيروم إلى حد بعيد مع تاريخ ميلاد أكيوس [Cic. Brut. 64, 229]، ولقد أكد فيه أنه كان يصغر باكوفيوس بخمسين عامًـا. وهنـاك سـجلات مـستقلة توضـح أن عائلـة أكيوس ارتبطت بمنطقة بيـساوروم Biasurum في إقلـيم أومبريـا. ويقـول القـديس جيروم إن والديه كانا عبدين في السابق؛ وسواء تأكدت صحة ذلك من عدمـه، فمـن الواضح أن الشاعر كان يحظى بصداقة نفر من علية القوم في رومـا، وشـغل نفـسه في مساره المهني المديد بالدراسات النحوية والمسرح والدراسات الأدبية [ناقش شيشرون معه - حينما كان الأول فتى يافعًا - قضايا الأدب]، وكذلك التراجيديا قبل كل ذلك، وكان مساره المهني متألقـا، وكـان في شـيخوخته شخـصية رائـدة في منتـدى "زمالـة الشعراء" collegium poetarum. ويفيد ما روي عنه من قصص أنه كان يتمتع بطاقة إبداعية عظيمة وثقة بالنفس في مهنته وفي شخصيته وكذا في أسلوبه. ويبدو أنه لم يكن يتوخ الحذر والتأني في عمله ؛ ففـي دراسـاته في مجـال التـاريخ الأدبي وقـع في أخطـاء جسيمة، لدرجة جعلت أشد المعجبين بأعماله التراجيدية يرونهـا أدنـى مـن أن تكـون مصدرًا للتعلم، واهتموا بأعمال باكوفيوس أكثر منه. ولدينا ما يزيد على أربعين عنوانًا من مسرحياته التراجيدية :

"أكيلّـيس"، "آيجيـسثوس"، "آل أجـاممنون" ، "ألكيـسيتس"، "ألكيميـو"، "ألفيـسيبويا"، "أمفيتريـو"، "أندروميـدا"، "آل أنتيفـور"، "أنتيجـوني"، "تحكـيم الأسـلحة"، "أسـتياناكس"، "أثامـاس"، "أتريـوس"، "عابـدات بـاكخوس"، "خريسيبوس"، "كليتمنسترا"، "ديفوبوس"، "ديوميـديس"، "الـسلالة"، "معركـة

على السفن"، "إريجونا"، "إريفيلا"، "يوريساكيس"، "هيكوبا"، "الهيلّينيون"، "إيو"، "ميديا"، "ميلانيبوس"، "ملياجر"، "مينوس"، "المينوتادروس"، "الميرميدونيون"، "نيوبتوليموس"، "مسامرة في الليل"، "أونيومادوس"، "آل بيلوبس"، "آل بيرسيوس"(= أمفيتريو)، "فيلوكتيتيس " ، "آل مينيوس"، "الفينيقيات"، "بروميثيوس"(= إيو) ، "مشيري القلاقل"، أو "أطفال الغنائم "، "تيليفوس" ، "تيريوس" ، "الطيبية" ، "الطروواديات" . كما كتب أيضًا روايتين وطنيتين (Praetextae) إحداهما بعنوان "سلالة آينياس" Aeneadae أو "ديكيوس Decius، والثانية بعنوان "بروتوس" Brutus. وكذلك شذرات قوامها حوالي ٧٠٠ بيت من الشعر.

ومن استعراض هذه المسرحيات يتبين لنا أنه سبر أغوار كل مجالات التراجيديا، الدوائر الطروادية والطيبية، وأساطير آل بيلوبس والأصول اليونانية خلال القرن الخامس ق.م.، فضلاً عن التراجيديا الإغريقية المتأخرة، والمؤلفات المستقلة عن الموضوعات التاريخية الرومانية. ومن سوء الحظ أن كل الشذرات قصيرة ومتناثرة، ولا توضح سوى النذر اليسير من قدراته وأساليبه بوصفه كاتبًا دراميًا. وقد ذكرت من قبل النادرة الشهيرة التي تقول إنه زار في رحلته إلى آسيا الشاعر باكوفيوس الذي كان يقيم آنذاك في برونديسيوم، وقرأ عليه مسرحيته الجديدة "أتريوس" Atreus. وقد وجد باكوفيوس أن أسلوب أكيوس مؤثر وإن كان خشنًا جافًا؛ أي غير مستساغ فنيًا وجماليًا. وهنا رد عليه أكيوس قائلاً إن أفضل الفاكهة يحتاج إلى مدى زمني حتى ينضج. ولسنا في حاجة لتصديق تلك القصة [التي تذكرنا بالتفسير المشكوك فيه بالدرجة نفسها عن اللقاء بين كايكيليوس وترنتيوس]، لكنها – وهذا أضعف الإيمان – توضح أن الأجيال التالية رأت في أعمال أكيوس افتقارها للنضج الفني. وفي الحقيقة، كانت ميزته الرائعة هي القوة ، التي قد تتدنى أحيانا فتصبح جوحًا ممجوجًا . ويصفه شيشرون بأنه : « أسمى الشعراء ، مؤثر ومبدع » summus

poeta, gravis et ingeniosus poeta ؛ ومما قاله كل من هوراتيوس وكوينتليانوس نستنتج أنه – رغم كونه أقل من باكوفيوس في المعرفة – فقد تفوق عليه في قوة (الأسلوب) وشموخه ، بينما كان نظيرًا له في الأسلوب الجليل المؤثر ، وقوة الإحساس، وفي التشخيص . أما فيلّيوس ، الذي يعتبر أكيوس الشخصية المحورية في التراجيديا الرومانية، فيقول عنه إنه على الرغم من كونه أقل احترازًا وتأنيًا من باكوفيوس، فقد تفوق عليه في قوة الأسلوب وحيويته (sanguis)، ويتحدث فيتروفيوس عن الصورة الحية التي تقدمها أعمال أكيوس للقارئ، كما يثني عليه أوفيديوس بفضل قوته الريطوريقية (animosi oris). والحق إن الميل إلى الحبكات المتقنة ، ومعالجة الطبيعة الميلودرامية الصارخة ، والريطوريقا الفخيمة ، ورسم الشخصيات المتوقدة، تبدو جميعها ميزات خاصة بالتراجيديا الرومانية إجمالاً، لكنها تتجلى عند أكيوس بشكل خاص. وثمة ميزة رومانية خالصة تتجسد في تمكنه من التعبير عن حضور البديهة الفعال ، وهو تمكن يتضح بجلاء في إجرائه للحوارات بين الشخصيات ، لدرجة أنه – وفقًا لرأي كوينتليانوس [5, 13, 43] – قد سُئل عن السبب الذي جعله لم يتخذ القانون حرفة. ويتمثل الأمر الأكثر إثارة في قوة الوصف التصويري ، وفي الإحساس بالطبيعة الذي يتجلى في شذراته من حين لآخر. ويبدو أن كتاب الدراما الرومان – وإن عجزوا عن ابتداع حبكات وشخصيات على نطاق واسع – قد استهلكوا كل طاقاتهم في تصور كل مشهد توصلوا إليه وفي عرضه بطريقة مكثفة.

ومن السهولة بمكان أن نوضح أن أكيوس – مثله مثل كل كتاب التراجيديا الآخرين – كان مولعًا بإضفاء التوكيد عند التعبير والوصف. ويمكن مقارنة بعض شذرات مسرحيته "الفينيقيات" بنصها الأصلي عند يوربيديس. ويترجم تيريل Tyrrel [Lectures on Latin Poetry pp. 41-42] الأبيات الافتتاحية في المسرحية الإغريقية كالتالي :

"أيتها الشمس، يا من تشقين طريقك عبر النيران (المستعرة) في قبة السماء، في عربتك الذهبية، وتطلقين ألسنة اللهب من أقدام الأفراس السريعة، لقد كانت أشعتك التي صببتها يومًا على مدينة طيبة أشعة جالبة للنحس والشؤم ".

وهذه ترجمة تيريل لمسرحية أكيوس :

"أيتها الشمس ، يا من أنت محمولة على عربتك المتألقة ، التي (تجرها) أفراس تركض سراعًا ، ويا من تكشفين شراعًا من لهيب متقد وحرارة مستعرة، لماذا تتوجهين صوب مدينة طيبة وأنت محملة بنذر الهلاك والشؤم المقوت، وتسلطين عليها هذا الضوء الذي يحمل في ثناياه الردى ؟"

وعلى نحو مماثل، نرى إتيوكليس وهو يأمر شقيقه بولينيكيس بمغادة المدينة، يستخدم تعبيرات بسيطة باللغة اليونانية ، هي:

"هيا ارحل بعيدًا عن هذه الجدران وإلا ستموت!"

أما أكيوس فقد يجعلنا نتخيل شيشرون وهو يطرد كاتيلينا من روما:

egredere, exi, ecfer te, elimina urbe !

"ارحل، اذهب ، انقشع ، اخرج من المدينة "

ولا شك أن الريطوريقا تكون في بعض الأوقات ملائمة للموقف الدرامي: فهل هناك أفضل من الرد المفحم الذي نطق به الطاغية أتريوس Atreus :

oderint dum metuant !

"دعهم يكرهون ، ما داموا يخافون ! "

[من الواضح أنها عبارة منقولة عن إنيوس].

ولكن يبدو أن التوتر المتواصل بعد التأثير الريطوريقي يميل إلى التخلص من النغمات المتوسطة الرقيقة ، اللازمة لرسم الشخصيات بشكل مقنع، ولا يترك لنا شيئا

سوى فضائل أو رذائل تتخطى حدود البشر. فلقد تحولت التراجيديا الرومانية على المستوى الفطري إلى موضوعات ميلودرامية مرعبة، مثل قصة اغتصاب تيريوس لفيلوميلا، ثم قطعه لسانها بعد ذلك حتى لا تخبر شقيقتها بالأمر. ونرى قوة مؤثرة في وصف أكيوس لصورة الشخصية البربرية التي تتملكها شهوة الجنس [Ribb. 636. 9] :

Tereus indomito more atque animo barbaro
conspexit eam; hinc amore vecors flammeo
depositus facinus pessimum ex dementia
confingit.

« نظر إليها تيريوس بطريقة توحي بخروجه عن السيطرة
وبعاطفة بربرية؛ ومن هنا جن جنونه بغرام ملتهب، ودبر في نفسه
ارتكاب أسوأ جريمة يقدم عليها شخص
جراء الخبل والجنون. »

وعلى نحو مماثل سيطر على أكيوس - مثله مثل كتاب الدراما الرومان - ميل تجاه موضوع تقديم "أتريوس" لشقيقه ثيستيس وليمة قوامها لحم أبنائه [,Ribb. 220 2] :

concoquit partem vapore flammae, veribus in foco
lacerta tribuit.

« وطهى جزءًا (من أوصال الأطفال) على دخان النيران، أما الأطراف فقد وضعها لتنضج في الموقد. »

ومن المفيد أن نلاحظ كيف أن سينيكا - الذي وصل بالرذائل الفطرية للريطوريقا الرومانية إلى أقصى مدى مستطاع - يصيغ وصفه للحادثة ذاتها في اثنى عشر بيتًا، تفيض وحشيةً وعنفًا [مسرحية "ثيستيس"، البيت ٧٦٠ وما يليه].

ولقد مالت التراجيديا الرومانية من البداية إلى المبالغة والتهويل؛ وقد أفرط أكيوس في ذلك ما استطاع سبيلاً، ومضت هذه السمة إلى مدى أبعد مع سينيكا لدرجة أنها غدت نوعًا من العبث.

وتظهر أمامنا الشخصيات الرائعة المتوقدة ونحن نقرأ أبيات أكيوس، حينما يقدم أتريوس الطاغية نفسه، على النحو التالي :

en impero Argis, sceptra mihi liquit Pelops,
qua ponto ab Helles atque ab Ionio mari
urgetur Isthmos.(1) (Ribb. inc. inc. 104-6)

« وها أنذا أصدر أوامري للإغريق ، حيث إن بيلوبس
قد ترك لي العرش والصولجان، بأن يسرعوا
في الإبحار من بحر هيلّي إلى البحر الإيوني عبر البرزخ .»

وتجعل حجة أياكس القوية المتحدث يعبر عن نفسه أمامنا بحيوية واضحة : [Ribb., inc. inc. 61-3]

vidi te, Ulixes, saxo sternentem Hectora;
vidi tegentem clipeo classem Doricam;
ego tunc pudendam trepidus hortabar fugam.

« لقد شاهدتك ، يا أوليكسيس ، وأنت تقذف هيكتور بصخرة؛
ولقد شاهدتك وأنت تحمي الأسطول الدوري بترسك؛
أما أنا فكنت آنذاك أحث (المحاربين) على الفرار المخزي، بعد أن أصبتُ بالفزع والرعب.»

وتظهر خصال أياكس الرواقية، التي كانت تروق للرومان كثيرا ، في بيت شعري شهير، مأخوذ بصفة أساسية من شخصية أياكس عند سوفوكليس [١٥٦] :

virtute sis par, dispar fortunis patris.

« لتكن مثل أبيك في شجاعته ، ولتكن غير مماثل له في حظه ! »

ويعرض تيليفوس Telephus نزعة رواقية مماثلة :

nam si a me regnum atque opes
eripere quivit, at virtutem non quiit.

« فإذا كان (القدر) قد سمح بأن تُسلب مني

مملكتي وثروتي ، فإنه لم يسمح بسلب شجاعتي.»

ولابد أن ندرك – على أية حال – أن في لغة أكيوس الريطوريقية مشاعر حقيقية مستفيضة. وربما تتجسد هذه المشاعر في كلمات بروكني وهي تتحسر على شقيقتها التي صارت مسخًا مشوهًا [٦٤٠ – ٦٤١]:

O suavem linguae sonitum ! O dulcitas
conspirantum animae !

« وا حسرتاه على صوت اللسان العذب !

وا حسرتاه على عذوبة حياتك وانسجامها ! »

كما نجد إنسانية حزينة وأسى على سوء الحظ [١٨٧، ١٨٨] :

abducite intro; nam mihi miseritudine
commovit animum excelsa aspecti dignitas.

« حثوا خطاكم إلى الداخل ؛ لأن كبرياء صورتي

الشامخة تؤثر في مشاعري بسبب سوء حظي .»

وفيما يتعلق بمسرحية "الفينيقيات" في الواقع، يبدو أن أكيوس قد أضفى مسحة حزن غابت عن مسرحية يوربيديس، وهي رعاية الجرحى والمصابين [٥٩٧، ٥٩٨]:

obit nunc vasta moenia, omnis saucios
convisit, ut curentur diligentius.

« والآن هلك عند الأسوار الهائلة ، وزار كل شخص
الجرحى والمصابين ، كي يعتني بهم ويعاملهم باهتمام . »

وفي غمار هذا الحزن وإثارة الشفقة، نرى الإعجاب بتحمل سوء الحظ بكبرياء، ونرى هذه السمة عند فرجيليوس الذي كان دارسًا لأعمال أكيوس، واستعار من مسرحية "كلوتيميسترا" بعض تفاصيل العاصفة التي أوردها في ملحمته "الإنيادة" (النشيد الأول). وهناك إحساس بالطبيعة في وصف بواكير الصباح في مسرحية "أونيوماوس" [٤٩٣ - ٤٩٦]:

" قبل أن تنبلج خيوط الفجر الأولى
وتباشير ضياء النهار في مطلع اليوم،
عندما يوقظ المزارعون ثيرانهم ذات القرون من النوم،
ويشدونها إلى المحراث ،
كي يشق نصل المحراث التربة الندية المعبقة بالبخار،
وتزيل السنون البارزة من التربة المثمرة."

وأطول شذرات أكيوس هي التي تحتوي على وصفه المشهور في مسرحية "ميديا" لأول سفينة كما يراها أحد الفلاحين [٣٩١ - ٤٠٢] :

"وعلى موجات البحر ينزلق وحش بحري عظيم ،
حيث تجيش الأمواج وتهدر؛ وفي زحفه قدمًا
لا يلوي على شيء يندفع في خضم ضربات الأمواج
وسط الزبد والرذاذ ؛ فالدوامات تغلي وتفور
فتحدث فقاقيع، بينما يتحرك (هذا الوحش)

وكأنه سحابة عاصفة قدت من السماء ،
أو كأنه صخرة هائلة تطوحها الرياح والعواصف ،
أو وابل من الأمطار التي تتدفق بازدياد ،
وهو (أي الوحش) يمتطي ذروتها
فوق عباب الأمواج المتلاطمة.
فهل قلب البحر مهاده وأغواره رأسًا على عقب،
أو رفع الإله « نبتونوس» ، المسلح بالشعبة الثلاثية،
عاليًا صخرة عملاقة من كهوفه في أغوار
المحيط ، وهي الآن معلقة بين الأمواج وقبة السماء؟»

فلو لم يحظ أكيوس بهذه المسحة من الفصاحة والحذلقة لكان بالكاد رومانيًّا؛ فنجد أكيليس يراوغ عما إذا كنا ينبغي أن نطلق على عناده لفظ pertinacia أم pervicacia، [من الواضح أنها مسألة استخدام للألفاظ مردها إلى الشاعر الروماني]. ولم يتشبع سوى قلة من الكتاب بمثل هذه «الرزانة» gravitas ، وهناك مسحة رجولية في البيت التالي :

non genus virum ornat, generi vir fortis loco.

« إن الجنس (النوع) ليس هو الذي يزين الرجل ،
بل الرجل الشجاع هو الذي يضفي الميزة على مكانة جنسه » .

وبالنظر في الشذرات، ندهش لوجود كلمات متكررة على شاكلة : "رجل" vir و"شجاعة (فضيلة)" virtus، وأن النساء أقل هيمنة وظهورًا عند أكيوس مما هن عند إنيوس وباكوفيوس.

وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى المادة والبناء الدرامي، تواجهنا الصعوبة المعتادة – فالشذرات قصيرة جدا ومتناثرة، لدرجة لا نقف معها على نتائج أكيدة. ومن الواضح

أن أكيوس قد أتاح لنفسه قدرًا من الحرية في الترجمة ؛ فالكثير من شذرات مسرحيتيه : "عابدات باكخوس" و "الفينيقيات" لا تتشابه مع الأصل الإغريقي ليوربيديس في شيء. وليس لدينا دليل على تعديل البناء الدرامي، أما البرولوج الافتتاحي فربما كان ضروريا على الأقل لمشاهدي أكيوس، كما هو الحال لمشاهدي يوربيديس. وهناك شذرات معينة مَن مسرحيتي: "عابدات باكخوس" و "الفينيقيات" من المشاهد الافتتاحية تستخدم في النص الإغريقي، بوصفها تفسيرات للموقف الدرامي. ويخبرنا سرفيوس أن مسرحية "أتريوس" كان بها سلسلة أنساب؛ وهذه يفترض أن تأتي بشكل طبيعي في البرولوج، ولدينا فقرة تحتوي على سلسلة أنساب أخرى في [inc. fab. 653f.] .

وكانت لأكيوس - مثله مثل كل كتاب الدراما الرومان - حرية التصرف الكاملة في الوزن ، وتظهر الشذرة العاشرة من مسرحية "الفينيقيات" أنه استبدل بأسلوب الخطاب البسيط عند يوربيديس طريقة السرد القصصي ، ويفترض أن هذا يرجع إلى الطبيعة العاطفية للمشهد الذي يقال فيه لكريون إنه لا مناص أمامه سوى التضحية بابنه. وكانت مسرحية أكيوس : "عابدات باكخوس" - مثلها مثل الأصل الإغريقي - تحتوي على جوقة من العذارى الباكخيات ، وهذا ما يُستشف من البيت (٢٣٩)، الذي يقول:

agite modico gradu ! iacite tirsos levis !

« هلم تعالين بخطى مناسبة ! هلم ألقين بشماريخكن المصقولة !».

وليس هناك أي فقرة أخرى في مسرحية يوربيديس تتشابه مع هذا البيت لا في المفردات ولا في الوزن ؛ لكن التعامل مع فقرات الكورس يحتمل أنها مسألة أتاح فيها كتاب الدراما الرومان لأنفسهم حرية كبيرة. وهناك فقرات كثيرة في شذرات أكيوس يفهم منها أنها تأتي على لسان مجموعات من الناس؛ فعنوان المسرحية يرد في صيغة الجمع (مثل "عابدات باكخوس"... إلخ) وهذا يشير بصفة مؤكدة في المسرحيات

الإغريقية إلى الجوقة؛ لكن فيما يخص أمثال كل هذه العناوين والفقرات ، فإن افتراض وجود متحدث في حضور أتباع صامتين ، يظهرون على خشبة المسرح عند الضرورة ، قد يكون تفسيرًا ملائمًا.

ويفترض أن عرض التراجيديا على خشبة المسرح كان يشبه عرض الكوميديا، باستثناء المشهد الخلفي، الذي يفترض أنه لا يمثل أبواب منازل خاصة، بل يمثل قصرًا أو كهفًا أو شيئًا مناسبًا من هذا القبيل. ويذكر باب القصر في البيت (٢٩)، بينما يظهر كهف فيلوكتيتيس الذي تحوطه البرية في البيت (٥٥٧) :

contempla hanc sedem in qua ego novem hiemes saxo stratus pertuli.

« انظر إلى هذا المسكن الذي أكملت فيه تسع فصول شتاء ممددًا على صخرة .»

وكذا البيت (٥٥٤) :

quis tu es mortalis qui in deserta et tesqua te adportes loca ?

« فمن من البشر الفانين تكون أنت ، يا من تعيش حياتك في بقاع مهجورة وموحشة؟»

وحتى هذه الأبيات يفترض أنها قيلت في المشهد الخلفي، ذي الأبواب الثلاثة، المعتاد في الكوميديا، ويفترض البعض أن الأبواب غير الضرورية قد حجبت من المشهد، حتى يمكن أن يمثل الباب الأوسط الكهف[٣]، ويحتمل أن تقع المسافة القريبة - كما هو الحال في الكوميديا - على يمين المشاهدين، وأن تقع المسافة البعيدة على يسارهم، ويوحي البيت (٢١٨) [ab classe ad urbem tendunt] بأننا سنرى في الحال المحاربين وهم يتجهون من الميناء بجوار المسرح إلى الجانب الذي فيه المدينة. وتبدأ الأحداث في الفجر؛ وتتلاشى النجوم مع انتشار ضوء الشمس [البيت ٦٩٣]. ويتضح وصول شخصية جديدة في الصباح الباكر من خلال شخص ما يقف على المسرح [البيت ١٢٣] :

sed quis hic est qui matutinum cursum huc celeranter rapit?

« ولكن من ذا الذي يمضي في هذا الصباح الباكر متخذًا طريقه بسرعة إلى هذا المكان؟»

ويصدر الأمر بدخول الرسول الذي يفد من بعد لتوصيل الرسالة [البيت ٤٩٩]، ونسمع صوت فتح باب القصر، بما يوحي بقرب ظهور الشخصية الجديدة على المسرح [البيت ٢٩] :

sed valvae resonunt regiae.

« ولكن أبواب القصر الملكي تحدث صريرًا.»

ويخبرنا المتحدث أنه سمع المحادثة [البيت ٢٨١]، وتظهر شخصيتان على خشبة المسرح [أي في الهواء الطلق]، حتى لا يتمكن أحد من الاستماع لحديثهما [البيت ٢٩٢]، ويلاحظ شخص ما أنهما لا يسيران بسرعة على نحو ملائم [البيت ٢٤] :

celeri gradu gressum adcelerasse dedecet.

« فمن غير المناسب أن سيرهما لا يتم بخطى سريعة. »

وتعدُّ هذه اللمسات ولمسات مماثلة سمة بارزة لدى الكاتب الدرامي الذي ينوي إعداد مسرحياته للعرض على خشبة المسرح. ولا شك أن أكيوس قد نقلها عن الأصول الإغريقية، وهي تميز - على أية حال - أعماله التراجيدية باعتبارها مختلفة الغرض عن الأعمال الدرامية لسينيكا التي هي الأكثر قربًا منها .

* * *

التراجيديا الرومانية بعد أكيوس :

كان يوليوس قيصر استرابو Julius Caesar Strabo معاصرًا لأكيوس، وكان أحد أفراد الطبقة الحاكمة القلائل الذين خاضوا معترك التأليف الدرامي [أعدم عام ٨٧ ق.م.]، وله عناوين لثلاث مسرحيات هي: "أدراستوس" Adrastus،

"تيوثراس" Teuthras و "تيكميسا" Tecmesa. ويخبرنا أحد فقهاء النحو المتأخرين أنه ليس هناك دليل موثق نعرف منه أن المؤلف اضطر بشكل خاص لاختيار عنوان Tecmesa الذي ينطق بهذا الشكل [أي أنه لا ينطق Tecumesa] . وكان استرابو قد اشتهر أكثر بوصفه خطيبًا؛ ويخبرنا شيشرون أن أعماله التراجيدية تعوزها القوة، أما أسلوبه فكان لطيفا رقيقا وفكاهيا، بما لا يتفق بدقة مع التراجيديا. ولا تكفي الأبيات الثلاثة المتبقية من مؤلفاته للحكم على أسلوبه. وكان عضوا في منتدى «زمالة الشعراء»، ونسمع أن أكيوس رفض أن ينهض من مقعده عندما دخل عليه استرابو، لا لعدم اكتراثه بمكانته الراقية، بل من منطلق إحساسه بالتفوق عليه بوصفه كاتبًا دراميًا. ولا نسمع شيئا عن استرابو بوصفه كاتبًا تراجيديا؛ ولم تصلنا أية إشارة عن عرض لأي من مسرحياته، باستثناء الملاحظة التي نقلناها من قبل لماريوس فيكتورينوس عن إصراره على نطق كلمة Tecmesa بالطريقة الإغريقية على خشبة المسرح. ويبدو أن شيشرون لا يعده كاتبا دراميا محترفا ممارسًا ، بل رجلاً محبًّا للأدب، كانت إحدى هواياته كتابة الأعمال التراجيدية. وعامة يتكون لدينا انطباعٌ عنه مفاده أنه هاوٍ من هواة الفن الدرامي، على الرغم من أنه كان ميتيَّمًا بها إلى حد بعيد، إلى حد أنه أضفى على أسلوبه الخطابي سمة درامية ملحوظة. وعلى نحو مماثل، هناك كاتب درامي خطيب، ينتمي إلى تلك الفترة أو ربما في القرن السابق، هو الفارس الروماني جايوس تيتيوس الذي يقول عنه شيشرون إنه ضحى تمامًا بالأسلوب التراجيدي؛ حتى يعرض قدرته على الفكاهة. وفي حقيقة الأمر، فإن أفرانيوس - وهو واحد من كتاب المسرحيات الوطنية - يصنف تيتيوس على أنه أحد النماذج التي تأثر بها. ولم يصلنا شيء من أعمال تيتيوس التراجيدية، لكن هناك شذرة من إحدى خطبه، تظهر قدرته الملحوظة على النقد والهجاء الاجتماعي. ويقال إن بومبيليوس Pompilius تتلمذ على يد باكوفيوس، ولكن لم يصلنا من إبداعه سوى بيت شعري واحد. أما سانترا Santra - الذي ربما ماثلوا بينه وبين النحوي - فليس لدينا عنه سوى عنوان لمسرحية هو : « زفاف باكخوس Nuptiae Bacchi» (؟) وحوالي ثلاثة أبيات؛ ويوحي الوزن الكمي لهذه الأبيات الثلاث أن سانترا ينتمي إلى فترة متأخرة إلى حد ما.

وفي الحق إنه بعد وفاة أكيوس لم يكتب أحد للمسرح سوى أعمال تراجيدية قليلة، ولا يمكن أن يكون سبب ذلك هو عدم اهتمام الجمهور؛ إذ استمر عرض الأعمال التراجيدية القديمة حتى نهاية عصر الجمهورية، وكان الممثل التراجيدي أيسوبوس Aesopus ، صديق شيشرون ، يتمتع بصيت ذائع. وربما يرجع في ذلك إلى تغير الاتجاه نحو كتابة التراجيديا . فمن ناحية بدأ النبلاء الهواة ، المغرمون بكتابة التراجيديا إمتاعًا لأنفسهم؛ ومن ناحية أخرى، ساد مناخ عام مفاده أن كتابة المسرحيات للعرض على خشبة المسرح للجماهير لم تعد مهنة جديرة بالاحترام، على الأقل بالنسبة لرجال ينتسبون إلى هذه الطبقة من النبلاء. وربما كانت أول لمحات هذا التوجه الجديد ، نحو ممارسة كتاب الدراما للحرية التي كان يحظى بها من يؤدون الميميات ، عندما ورد ذكر اسم أكيوس على المسرح. ورغم نجاح أكيوس في القضية التي رفعها ضد من أساء إليه ، لا يبدو أن أيًا من الرومان بعد أكيوس قد اتخذ كتابة التراجيديا مهنة له . ولقد شهد العصر الأوغسطي عرض عملين تراجيديين [هما - احتكامًا إلى الشذرات - مسرحية "ثييستيس" Thyestes لفاريوس ومسرحية "ميديا" لأوفيديوس]. وأورد أحد كتاب التعليقات دليلاً على أن مسرحية "ثييستيس" عرضت في المسابقات التي أقيمت احتفالاً بمعركة أكتيوم Actium [ربما كانت مناسبة استثنائية]، لكن أوفيديوس، عندما تقدم به العمر، يحتج بأنه لم يكتب للمسرح مطلقا، رغم أن بعض فقرات قصيدته "مسخ الكائنات" Metamorphoses، يبدو أنها استخدمت بوصفها نصًا كلاميا لفن البانتوميم. ويُعدّ كاتب عروض الميميات ، لابيريوس Laberius، كاتب الدراما المهني الوحيد الجدير بالاحترام، مِن بين مَن وصلتنا أخبارهم بعد انصرام زمن أكيوس، وكان مساره المهني يوضح بطريقة زاخرة بالحزن والانقباض أنه لم يعد ممكنًا وقتئذ الكتابة للمسرح مع الحفاظ على الكبرياء والوقار.

الفصل الخامس عشر

الكوميديا الوطنية : قصص التوجاتا

فطر الرومان على مر العصور على الهجاء الاجتماعي والسياسي، وكان من الطبيعي أن تسعى هذه الخاصية الفطرية إلى التعبير عن نفسها في مسرحياتهم. وعلى الرغم من أن نايفيوس، أول كاتب درامي إيطالي، كان مثل ليفيوس أندرونيكوس، يؤسس مسرحياته الكوميدية (بقدر ما نعلم) على الأصول اليونانية، فقد قدم نكهة محلية قوية ، بإشارات إلى الموضوعات الخاصة ، مثل عادات الضيوف القادمين من برانيستي ولانوفيوم؛ أو صورة ربات المنزل Lares، المرسومة من أجل مهرجان مفترق الطرق ، على لوحة أبدعها الفنان المستوطن ثيودوتوس Theodotus. وقد جلب ميل نايفيوس لتقديم موضوعات سياسية وهجومه على بعض النبلاء العواقب الوخيمة التي حلت به، وبالتالي فقد حرص كتاب الدراما اللاتين اللاحقون على عدم توجيه الانتقاد اللاذع بهذه الطريقة، لكننا لا نزال نجد عند بلاوتوس نكهة رومانية فواحة للهجاء الاجتماعي والتلميحات التي تخص موضوعات بعينها. ولكن حدث التغير خلال الحقبة التالية لبلاوتوس، وربما هذا التحول على يد كايكيليوس ، لكن في زمن ترنتيوس - على أكثر تقدير - يبدو أن كوميديا "الباليّاتا" قد استعادت حريتها القديمة في مس موضوعات معينة. وكانت القضايا الجمالية - تناقش بصورة قوية ، كما توضح لنا برولوجات ترنتيوس، واستشعرت أهمية الحاجة إلى أمانة الترجمة . وأصبح وجود التناقض بين المنظر الإغريقي والتلميحات الرومانية يتعرض لاعتراض واضح. ولكن كوميديا الباليّاتا - في ضربها صفحًا عن الموضوعات الرومانية - قد تركت الباب مفتوحًا أمام ظهور نوع محلي جديد من الكوميديا ، التي سعت لخلق حبكاتها الخاصة، والعثور على شخصياتها في الحياة الإيطالية.

وتضمن قائمة مشاهير كتاب كوميديا التوجاتا أو الكوميديا في ثوبها الوطني : تيتينيوس وأفرانيوس وأتَّا؛ ويفترض عادة أن تيتينيوس هو رائد هذا النوع من الكوميديا، ولا نعرف على وجه الدقة شيئًا عن مولده أو حقبة ازدهاره، فربما كان معاصرًا لبلاوتوس، وربما كان لاحقًا لترنتيوس. أما أفرانيوس فقد مارس الكتابة بالتأكيد بعد زمن ترنتيوس، الذي يعبر عن فقدانه بألم شديد؛ كما يتحدث فيليوس عنه في فقرات مختلفة ، بوصفه معاصرًا لباكوفيوس، وكايكيليوس، وترنتيوس، وأكيوس. ويقال إن أتَّا توفى عام ٧٧ ق.م. وعند مقارنة هذه التواريخ بتواريخ كوميديا "البالياتا"، التي كان توربيليوس آخر مؤلفيها، حيث إنه توفى عام ١٠٤ ق.م.، وعندما نتبين أيضًا أن كوميديا "البالياتا" كانت لا تزال مألوفة لدى جمهور المسرح على أيام شيشرون، فربما يساورنا شعور بالشك في الرؤية السائدة في العصر الحديث، القائلة بأن كوميديا "التوجاتا" كانت تدين في نشأتها إلى رد فعل العامة تجاه الكوميديا الأجنبية الدخيلة. والحق إن كوميديا التوجاتا ظهرت في وقت كانت فيه كوميديا البالياتا في أوج تألقها[١]، ولذا فإنه بغض النظر عن أنها أزاحت البالياتا عن المسرح، يمكن القول إن النوعين تعايشا معًا لفترة طويلة، وكانت الكوميديا الإغريقية هي الأكثر شعبية وأهمية فيهما، ويرجع قدر كبير من هذا الانتشار إلى زوعتها وتألقها دون شك (فضلاً عن أنها لم تجلب خطرًا يتعلق بإثارة الحساسية المحلية)، لكن الكوميديا الوطنية - على الأقل - كانت أكثر نجاحًا من التراجيديا. وعلى كل، فلم تكن المسرحية التي تدور حول التاريخ الروماني أكثر من ملاذ أو متنفس لكتاب التراجيديا، ولا يزيد العدد الكلي للمسرحيات التي ألفت في نطاقها على أصابع اليد الواحدة. أما كوميديا التوجاتا فكانت جل اهتمام ثلاثة كتاب، وتركت لنا ما يقرب من سبعين عملاً.

ويمكن أن ينطبق مصطلح التوجاتا - نظريًا - على كل أنواع الدراما غير المأخوذة عن مصادر إغريقية لكنها كانت عادة مخصصة للكوميديا. وقد كان المصير الذي آل إليه نايفيوس بمثابة تحذير لكتابها من الانزلاق إلى السخرية من الطبقة

الحاكمة في روما؛ ولذا وجدت كوميديا التوجاتا ضالتها في موضوعات تتعلق بالمناطق الريفية من إيطاليا(٦)، أو بالطبقة الشعبية غير المقتصرة على مدينة بعينها. وفي الحياة اليومية التي تدور في مثل هذا العالم لم تكن عباءة التوجا الخاصة بالاحتفالات تمثل حقًا "الرداء المميز" ، وبالتالي فإن المصطلح togata لم يكن إلا بالكاد مصطلحًا مستساغًا لوصف الدراما التي تناولت حياة طبقة العامة. وبناء على ذلك نجد مرادفًا لكلمة التوجاتا [بمعنى الكوميديا الوطنية] في المصطلح "tabernaria" ، الذي يعني "كوميديا المنزل"، وتعني كلمة tabernaria في اللاتينية المبكرة "المنازل الخاصة"، سيما منازل الفقراء، وهم الطبقة التي تنتمي إليها معظم شخصيات كوميديا التوجاتا [إن لم تكن كلها].

ولا نعرف الكثير عن تيتينيوس.. ولقد أثنى فارو على طريقته في رسم الشخصيات [أو على المسحة الأخلاقية عنده ؟]، كما يمتدح أيضًا ترنتيوس، وأتا للسبب نفسه ؛ ولو أننا أخذنا بمنطق هذا التسلسل الزمني في الترتيب (وهو موضع شك إلى حد بعيد)، فربما كان تيتينيوس سابقًا على ترنتيوس. ولقد ترك لنا تيتينيوس خمس عشرة مسرحية ، هي : "الملتحي" Barbatus، "الضرير" Caecus، "القصارون" Fullonia، "التوأمتان" Gemina، "الخبيرة القانونية" Iurisperita ، "هورتينسيوس" Hortensius ، "الربيبة = ابنة الزوجة" Privigna، "الشادية أو فتاة من فيرينتيوم" Procilia أو Psaltria siue Ferentinatis ، "فتاة من سيتيا" Setia ، و"عازفة الفلوت" Tibicina، "فتاة من فيليتريا" Veliterna ، "فاروس" Varus ، "فتاة من أولوبراي" Ulubrana، "كوينتوس" Quintius، وكذا ما يقرب من ١٨٠ بيتا. ويفيد القديس جيروم أن كوينكتيوس أتّا، توفى عام ٧٧ ق.م. في مدينة روما، ودفن عند المعلم الثاني في طريق براينستي Via Praenestina . وامتدح فارو كثيرًا - كما سبق أن ألمحنا - طريقته في رسم الشخصيات (أو المسحة الأخلاقية عنده). ويضيف فرونتو Fronto أنه تفوق في الحوارات النسائية. ووصلتنا عنه إحدى عشرة

مسرحية عرضت في مسابقات الأيديل Aedilicia ، وهي : Aquae Caldae "الينابيع الساخنة"، Conciliatrix "القوادة أو صانعة الزيجات"، Gratulatio "التهنئة"، Lucubratio "العمل على ضوء المصباح"، Matertera "العمة العزيزة"، Megalensia "المسابقات الخاصة بالربة الأم الكبرى الميجالية"، Satura "الساتورا"، Socrus "الحماة"، Supplicatio "التضرع أو الاستعطاف"، Tiro Proficiscens "رحيل تيرو"، وكذا حوالي عشرين بيتًا. أما أفرانيوس L. Afranius فيبدو أنه الأكثر أهمية بين كتاب الكوميديا توجاتا، ووصلتنا عنه أربع وأربعون مسرحية، هي : Abducta "المخطوفة"، وAequales "النظراء"، وBrundisinae "سيدات من بروندیسیوم"، Auctio "المزاد"، Augur "العراف"، Bucco Adoptatus "المهرج المتبنى"، Cinerarius "الماشطة"، Compitalia "مهرجان مفترق الطرق"، Consobrini "أبناء العم"، Crimen "الجريمة (الاتهام)"، Deditio "الاستسلام"، Depositum "الوديعة"، Divortium "الطلاق"، Emancipatus "العبد المعتق"، Epistula "الرسالة"، Exceptus "الناجي من الغرق"، Fratriae "زوجات الإخوة"، Icta "التي صُفعت"، Incendium "الحريق"، Inimici "الأعداء"، Libertus "المعتق"، Mariti "المتزوجون"، Materterae ، "العمات"، Megalensia "المسابقات الميجالية" ، Omen "نذير الشؤم"، Patelia "إلهة الحبوب"، Pompa "الموكب"، Privignus "ابن الزوج"، Prodigus "المتلاف"، Proditus "المتعرض للخيانة"، Promus "الساقي"، Porsa (?) ، Purgamentum "الزخارف"، Repudiatus "العاشق المنبوذ"، Sella "المقعد"، Simulans "المرائي"، Sorores "الشقيقات"، Suspecta "الابنة المشكوك في نسبها"، Talio "واحدة بواحدة"، Temerarius "المتهور - الطائش"، Thais أو Titulus "تاييس أو شاهد القبر"، Virgo "العذراء"، Vopiscus "التوأمان اللذان كتبت لهما الحياة"، وكذا ما يزيد على أربعمائة بيت. وقد نسج أفرانيوس - كما جاء على لسانه - بحرية على منوال كتاب

دراما آخرين، إغريقًا ورومان؛ وكان يكن احترامًا كبيرًا لكل من مناندروس وترنتيوس، وربما تشبه بهما بطريقة أو بأخرى. ويظهر كوينتيليانوس أسفه حين اعترف أن أفرانيوس استخدم عشق الغلمان[3] بوصفه موضوعًا دراميًا ؛ وهذا قد يعكس (وفقًا لكوينتليانوس) أنه هو شخصيًا كان يتصف بهذه الصفة. وليس من النقد في شيء أن يفترض أن حياة كاتب الدراما الخاصة تنسحب بالضرورة على أي من شخصياته أو تتشابه معها، بيد أن شهادة كوينتليانوس بأن اللواط قد استخدم بوصفه فكرة درامية رئيسة عند أفرانيوس ، قد لقيت دعمًا من جانب أوسونيوس Ausonius. ويتحدث شيشرون عن موهبة أفرانيوس فيقول : إنه كان يصوغ نماذجه وفقًا لأسلوب الخطيب وكاتب الدراما تيتينيوس [من سوء الحظ أن تاريخه غير مؤكد]. ولا يبدو أن أفرانيوس كان أكثر إنتاجًا وموهبة من كل من تيتينيوس وأتًا فحسب [رغم أنه لا يدانيهما في المسحة الأخلاقية، لكن ربما كان فارو يضع في حسبانه أيضًا تقديمه لفكرة اللواط في مسرحياته]، بل إنه أيضًا ألقى شباكه أبعد منهما عند البحث في الموضوعات والقضايا.

وما نحظى به من دليل رئيسي، تمثل في عناوين المسرحيات وما تبقى من شذرات، لا يمكننا من التمييز بوضوح بين أعمال كتاب كوميديا التوجاتا المختلفين، أو معاودة تركيب حبكة أحد الأعمال بصورة مرجحة . ويبدو أن كوميديا التوجاتا كانت على قدر ما من التداخل والتعقيد. وتقدم لنا مسرحية "التوأمان اللذان كتبت لهما الحياة" لأفرانيوس والدي التوأمين اللذين ظلا على قيد الحياة، بوصفهما زوجين حديثي الزواج [ويندر أن نرى مثل هذين الوالدين في موضوع آخر]، والزوج الذي هجرته زوجته ، والسيدة التي تتظاهر بالخضوع بينما تلعب في الحقيقة على وتر المزاج العنيف للزوج، والطفيلي موضع الثقة، والعبد المدلل، وحارس باب المنزل، ووصيفة السيدة، أما مسرحية "القصارون" لتيتينيوس، فتقدم لنا صراعًا بين القصارين والنساجين، والزوجة التي تشكو من زوجها الذي يبدد بائنتها وهاوية العشق ، التي

لخوفها من الوقوع في يدي الزوج الغاضب، كانت على وشك أن تنتحر بإلقاء نفسها في نهر التيبر [مثل الشجاع هوراتيوس]. وتعرض مسرحية "المرائي" لأفرانيوس شخصا ينصح آخر بالتظاهر بالغضب من صهره (زوج ابنته)، وأن يتظاهر كذلك أنه يريد أن يعيد ابنته لمنزله؛ ونرى أبًا وأمًّا يتشاجران أمام ابنهما الصغير، وشخصًا آخر يهين في غضب وحنق مبذرًا متلافًا، وعبدًا يريد أن يكون حمامة سلام يُطرد خارج المنزل. ومن ناحية أخرى يؤكد أحد المعلقين أن فريق عمل كوميديا التوجاتا - مثله في ذلك مثل فريق القصص الأتيلية - كان أقل عددًا من فريق عمل كوميديا البالياتا؛ وبناء على أسس عامة، كانت لدينا شكوك في أن مسرحية التوجاتا - في المعول العام - كانت أقصر وأبسط من الأنواع المستعارة من الكوميديا. ولا شك أنه في حالات عديدة كانت نماذج حبكة كوميديا التوجاتا تتم صياغتها على غرار حبكة كوميديا البالياتا، رغم أن شخصياتها كانت - بالضرورة - مأخوذة من الحياة الإيطالية.

وأحيانًا كان هناك - على الأقل - برولوج لمسرحية يصعب تحديد حبكتها لأفرانيوس، ورد على لسان الإله بريابوس، بشكل ينم عن أنه كان برولوجًا تفسيريًا، في حين أن دفاع أفرانيوس عن طرائقه الأدبية المقتبسة من مسرحية "مهرجان مفترق الطرق" جاء أغلب الظن في البرولوج، الذي ربما قد يكون من هذا المنطلق، تفنيديا جدليًا وهجوميًا في مسحته، على غرار البرولوج عند ترنتيوس، الذي أعجب به أفرانيوس. وأحيانًا أخرى كانت المسرحية تبدأ في الصباح الباكر [مثل مسرحية "الرسالة" لأفرانيوس، ومسرحية "العمل على ضوء المصباح" لأتّا]. ومن المحتمل أنه لم تكن هناك جوقة؛ وتوضح ملاحظات شيشرون [Pro. Sest. 118] أن « الفرقة »، والممثلين، والمغنين كانوا متماثلين. ورغم أنه في المناسبة التي ذكرها شيشرون، كان الممثلون ينطقون بتحذير واحد متناغم لإحدى الشخصيات، وهم يوجهون أنظارهم باهتمام إلى حيث يجلس كلوديوس على أحد المقاعد الأمامية، يوحي بأن هذا كان

عملاً مدفوع الأجر. وكالمعتاد كان المنظر الذي يتم إظهاره هو طريق أمام بعض المنازل [مسرحيتي "التهنئة" و "الرسالة"]. مع منظر الريف الذي يقع عند أحد المداخل الجانبية (مسرحية "الطلاق")؛ ووسط المدينة بالطبع في الاتجاه الآخر [مسرحية "هورتينيوس"]، وربما استخدم أيضًا سقف مبنى المسرح في مسرحية "فتاة من سيتيا" لتيتينيوس، ونرى أيضًا الحيل المعتادة لعبيد يسترقون السمع (مسرحية "الربيبة")، وعبيد يتطوحون وهم سائرون في الطريق (مسرحية "الموكب")، والأبواب المفتوحة، والشخصيات التي تعبر عنها الأسماء بدقة وأصوات الضجيج بالداخل... إلخ كل هذا نراه .

وتظهر الحبكات المستهلكة لكوميديا البالياتا سمات معينة من الحياة الإغريقية، وتبدو في غير محلها في كوميديا التوجاتا. ويخبرنا دوناتوس أنه لم يكن مسموحًا في كوميديا التوجاتا أن يظهر العبيد أكثر مهارة وحنكة من سادتهم؛ ولقد لاقت هذه الفكرة النمطية قبولا في كوميديا البالياتا فقط، بسبب الطبيعة المثيرة لهذا النوع من الدراما. وكان الانضباط الذي يحكم المنزل الروماني شديد الاختلاف، ويبدو إذن أننا في كوميديا التوجاتا لا نصادف أيًا من هؤلاء العبيد المحتالين، الذين يسلبون سادتهم أموالهم لدفع نفقات غراميات أبنائهم الشبان. ولكن في مسرحية "الحريق" لأفرانيوس، يخبرنا السيد المسن بوضوح في البرولوج أن كلا من ابنه وعبده قد أعدا مكيدة ، يفترض أنها بهدف ابتزازه والاحتيال عليه. وكانت فكرة الحب هي العجلة التي تدور عليها كوميديا البالياتا، ولذلك رأينا مدى صعوبة أن تظهر فتاة أثينية تتحلى بالفضيلة والاحترام علنًا أمام الجمهور على خشبة المسرح . غير أن هذه العادة السائدة لم تكن موجودة في الحياة الرومانية، على الأقل ليس بهذه الدرجة من التشدد؛ إذ يمكن لفتاة من أسرة نبيلة أن تظهر علنًا أمام الجمهور ، وأن تقابل خطيبها وأن تصحبه لحضور مناسبة اجتماعية. ومن هنا تبدو الحيل التي نجحت بها الكوميديا الحديثة في

تمكين الفتيات من مقابلة أزواج المستقبل، وعمليات الاختطاف، وإلقـاء الأطفـال في العراء، ومشاهد التعرف، ومهرجانات منتصف الليل، جميعها غير ضرورية. ولم تعـد هناك ضرورة لحشو الدراما بالمنافقين المرتزقة ، إذ نجد أنفسنا في جـو الحيـاة الأسريـة الذي يشبه حياتنا ولا يختلف عنهـا في شيء، حيـث يعتمـد الـزواج إلى حـد مـا عـلى الإعجاب والانجذاب المتبادل، وحيث يعبر الأقارب، ذكـورًا وإناثًـا، عـن رأيهـم في الزواج المرتقب. وهذا لا يعني أن كوميديا التوجاتا استطاعت أن تقدم حبكة حقيقيـة واقعية قوامها الحب، أو حتى تضع الحب في مكانة مهمة كما هـو الحـال في الكوميـديا الحديثة. إن قصة الحب تغدو مستحيلة إذا سارت الأمور وفـق مـا تـشتهي الأنفـس؛ وبذلك تحتم على مؤلفي كوميديا التوجاتا – إذا رغبوا حقًا في تقديم قصة عـن الولـع بالحب ذات أهمية – استحداث طرائقهم الخاصة في خلق العوائق أمام المحبين، حتـى لا يحظوا بالسعادة مبكرًا ودون عناء. وليس هناك إشارة إلى ولع رومانـسي بالحـب في شذرات مسرحية "فتاة من سيتيا" لتيتينيوس، حيث يتشكك الخطيب المهانع في حكمة التطلع إلى فتاة تفوقه في الثروة؛ وكذلك نجد الشيء نفسه في مجالس العائلة في مسرحية "زوجات الإخوة"، حيث تبنى الحسابات على أن فتاة جميلـة لا تحتـاج إلى دفـع بائنـة كبيرة، وأن هناك ميزة نوعية متاحة لها لو أنها تزوجت من صاحب متجر حلـوى. وفي الحقيقة يبدو أن أفرانيوس قد اضطر إلى اللجوء إلى استخدام موضوعات من كوميديا البالياتا لتحقيق الإثارة العاطفية ؛ فبطلة مسرحية "الناجي من الغرق" عاهرة إغريقية من نيابوليس، وعاشقها تم إغراؤه عن طريق سبب مـا للانتحـار، ويظهـر لـه عتابهـا الحنون مدى عمق حبها له.

وثمـة طريقـة أخـرى، في تقـديم الإثـارة العاطفيـة، تجلـت في الانفـصال الاضطراري بين زوجين سعيدين. ففي مسرحية "الطلاق" يجبر والد بناته عـلى تـرك أزواجهن، وفي مسرحية "المرائـي" يوجـه نـصح إلى الأب لاتبـاع طريـق مماثـل، وفي

مسرحية "التوأمان اللذان كتبت لهما الحياة" يبدو أن الزوج يعبر عن أمله الجاد الرزين، لكنه - عبثا - يحاول إقناع زوجته بالعودة إلى المنزل. وهذه هي كل مسرحيات أفرانيوس. وبشكل عام، فقد يتشكك المرء في أن كوميديا التوجاتا لم تكن مسرحيات عاطفية. بل هي مسرحيات مسلية حيوية ساخرة (رغم ميلها لإطلاق الأقوال الحكيمة من حين لآخر).ويظهر المشهد الافتتاحي من مسرحية "الرسام" لأفرانيوس، زير نساء استبد به الشوق أو عربيدًا في وقت متأخر من الليل، عاري الرأس، يرتدي خُفًّا، ويقف خارج منزله في الهواء البارد في فجر يوم شتوي عاصف، وتقدم لنا شذرات أخرى من المسرحية نفسها لمحات من حفل شراب ؛ وعن شخص يفلت من أحد فتوات الشوارع، وعن شخص تنكر على هيئة فتاة، وعن فتاة تغالب ضحكاتها، بينما تنفجر أمها غضبًا؛ وعن حالة عامة محلية من الاضطراب. وفي مسرحيات أخرى نسمع عن أزواج يحاولون لعب دور زيرالنساء، وهو في الحقيقة موضوع مستهلك في كوميديا البالياتا ، لكن الاختلاف المثير في كوميديا التوجاتا يتمثل في أن الزوج الآثم لا يختار المدينة، بل يختار الريف لممارسة نزواته. وهنا ربما نقف على امتياز للتصورات الرومانية يتعلق بالاحتشام، فالنزوات غير المشروعة مع النساء لا يجب أن تمارس في ساحة السوق الرومانية. ومن اللافت للنظر تقديم أفرانيوس لفكرة اللواط في مسرحه، وهو ما يبين أن هذا الطراز من الدراما لم يكن مكبلاً بالتقاليد الجنسية، التي استمدتها كوميديا البالياتا من الكوميديا الحديثة ، ففي كوميديا البالياتا - لو أننا اقتبسنا عبارة وردت في مسرحية "كوركوليو"(البيتان ٣٦-٣٧) [١]. قد يقع الشخص في حب أي أحد، فيما عدا « الوصيفة والزوجة والأرملة والشبان والغلمان» ؛ وهذا يعني أن المغامرات الغرامية يمكن أن توجد بين البطل وعاهرة مثلاً أو امرأة أجنبية. ولا نقف في كوميديا التوجاتا على علاقات محترمة أو محتشمة - فحسب - بين الأنداد الاجتماعيين، ولكننا نجد أيضًا أفكارًا أشد قتامة عن الزنا، تتورط فيها سيدات من أصول محترمة، وكذا عن رذائل غير معتادة . وما نود أن نعرفه هو كيفية بناء حبكة

متجانسة حول هذه الموضوعات ، وهـذا بـالطبع مـا لا تزودنـا بـه الـشذرات. ومـن المؤسف أن نضطر إلى الاعتراف بأننا - في النطاق الكامل للدراما اللاتينية - لا نعرف مسار أي حبكة تفتقت عنها قريحة كاتب لاتيني(٥). وربما لم تنطو مـسرحيات كوميـديا التوجاتا على حبكة بالمعنى الحقيقي الذي تعنيه هـذه الكلمـة [باسـتثناء واحـدة منهـا مأخوذة عن كوميديا البالياتا]، لكنها كانت عبارة عن مجرد سلسلة مـن المـشاهد غـير المترابطة معا، مأخوذة من الحياة اليومية في الطرقات والمتاجر، والمنازل الخاصة في روما أو في الريف ، ولو كان الأمر كذلك لتشابهت إلى حد ما مـع الـساتورا الدراميـة، وفي الحقيقة كانت Satura عنواناً لإحدى شذرات الكاتب أتَّا.

ويتمثل ما تظهره لنا أسماء المـسرحيات والـشذرات، في أن كوميـديا التوجاتـا وصفت حياة المواطن الإيطالي البسيط، سيما المنتمـي إلى الطبقـات الـدنيا؛ إذ تناولـت مسرحية "القصارون" لتيتينيوس حياة القصارين، وهـي مـادة مفـضلة لـدى كتـاب الكوميديا، ربما بسبب أن أحد مواد التنظيف التـي كـانوا يـستخدمونها كـان البـول . ويشكو أحد القصارين قائلاً : "نحن معشر القصارين لا ننعم بالراحة ليلاً أو نهارا"، بينما يرد عليه أحد النساجين ليفحمه: "لولا ما ننسجه، مـا كنـتم وجـدتم عمـلاً ، يـا معشر القصارين". وفي مسرحية "الملتحي" لأفرانيوس نرى أحد المطرزين يتخلى عن عمله تاركا خيطه وإبرته لسيده وسيدته. وفي مسرحية "الـساقي" لأفرانيـوس، نـرى خادمتين تتشاجران، وفي واحدة من مسرحيات تيتينيوس نرى خادمـة ثملـة يكـشف أمرها وهي تسرق الصوف. ومن حين لآخر نرى أناسًا من الطبقـات العليـا، مثـل : الوارثة، والغندور المتلعثم، في مسرحية "فتاة من سيتيا" لتيتينيـوس، كـما نـرى سـيدة المنزل في مسرحيته "التوأمتان". وعادة ما تكون أسماء الأشخاص رومانية نمطية، أي الأسماء المحلية التي تطلق على أبنـاء المـدن ؛ إذ كتـب تيتينيـوس مـسرحية "فتـاة مـن سيتيا"، و"فتاة من فيرينتيوم"، و"فتاة من فيليتريا"، وكتـب أتّـا عـن منتجـع يـسمى

"الينابيع الساخنة"، كما كتب أفرانيوس مسرحية "نساء من برونديسيوم". ورغم ذلك نجد أسماء مثل "المسابقات الميجالية" [عند كل من أتّا وأفرانيوس] و "مهرجان مفترق الطرق" لأفرانيوس، وهي أسماء لمسابقات رومانية، وإشارات إلى نهر التيبر، أو عادة إلقاء الدُمى في النهر، وهي توحي أن كتاب كوميديا التوجاتا، بكل ما أوتوا من حصافة، لم يستطيعوا مطلقًا أن يمنعوا أنفسهم من ذكر العاصمة. ويبدو أن أفرانيوس قدم أسماء رومانية من حين لآخر، حيث تتناول إحدى شذراته محظية تسمى ثايس، ومحظية أخرى تدعى موسخيس وردت في شذرة أخرى، كما يقتبس مثلاً إغريقيا عن سقوط أميكلاي بينما الجميع يلوذون بالصمت، وتظهر أيضًا الشخصيات النمطية المألوفة في كوميديا البالياتا، سيما عند أفرانيوس، مثل : الطفيليين، والقوادين، والطهاة، والعبيد، والمحظيات. ورغم ذلك نجد المناخ السائد إيطاليًا حتى عند أفرانيوس. ويسخر تيتينيوس من مواطني فيرينتيوم بسبب ولعهم المفرط بكل ما هو إغريقي، ونرى نوميريوس - إحدى شخصيات أفرانيوس - يضحك تهكمًا وسخرية من أي طريقة إغريقية عند تبادل الحديث. وما من شيء قد يكون رومانيًا فيها سوى الإشارة الساخرة في مسرحية "فتاة من سيتيا" لتيتينيوس إلى الناس الذين يتحدثون باللغة الأوسكية أو الفولسكية، بسبب جهلهم باللاتينية.

وربما حظيت كوميديا التوجاتا بقدر من الشعبية والانتشار، على الأقل على حياة عين مؤلفيها، ولدينا منها عناوين لسبعين عملاً، ولم يصلنا شيء عن محاولات إحيائها إبان عصور متأخرة؛ فقد عرضت مسرحية "المرائي" في زمن شيشرون [فهل تأثر اختيارها بأعداء كلوديوس ؟]، كما عرضت مسرحية "الحريق" أثناء حكم نيرون، لكننا - في الغالب الأعم- نفهم أنه لتقديم مشهد عن النيران للمشاهدين، كان يسمح للمثلين بالاحتفاظ بأي أغراض يمكنهم إنقاذها من المباني المحترقة. وربما يساورنا شك في أن وقوع الاختيار على المسرحيات القديمة لإحيائها وعرضها على خشبة

المسرح، كانت تمليه دوافع لا تتعلق بأي حال بالمزايا الدرامية للمسرحيات المختارة. ولقد واصل الكتاب تأليف الكوميديا توجاتا الأدبية الخالصة حتى زمن يوفينااليس [بل ربما يندرج يوفينااليس نفسه في قائمة الذين أدرجوا تحت هذا العنوان كل المسرحيات القائمة على أفكار محلية]. وقد استحدث ميليسوس (Melissus) وهو عتيق مايكينياس كوميديا الترابياتا Trabeata، وهي نوع خاص من كوميديا التوجاتا يتناول حياة الطبقة الوسطى [كانت الترابيا زيا مميزًا للفرسان]. والمرء غير راغب في الاعتراف بأن ميليسوس هو الذي وظف الانتقاد الساخر من الطبقة التي كان ينتمي إليها سيده الشهير، وربما كانت مسرحية الترابياتا وثيقة الصلة بالمسرحية التاريخية praetexta ، وتعاملت بلطف مع عادات مايكينياس ورفاقه من طبقة الفرسان، وعلى أية حال، ربما لم تكن هذه المسرحية سوى نوع من الفضول الأدبي لم يقدر له أن يدوم طويلاً . بيد أنه لم يصلنا دليل على بقاء كوميديا التوجاتا على خشبة المسرح، ويشير سويتنيوس إلى ممثل يسمى استيفانيو Stephanio، عاش في زمن أوغسطس، وكان يطلق عليه لقب Togatarius، لكن من الواضح أن هذه التسمية كانت تعني أن استيفانيو كان أول من ارتدى العباءة toga أثناء الرقص في عروض البانتوميم.

الفصل السادس عشر

القصص الأتيلّية = "الهزليات الشعبية الساخرة"

في التراجيديا، اكتفى الرومان خلال عصر الجمهورية بالاقتباس عن الأصول الإغريقية؛ إذ يبدو أنه لم تكن هناك أهمية تذكر للمسرحيات التاريخية الرومانية. لكن في سعيهم الدءوب نحو وسائل جديدة لإمتاع الجمهور، أضفى الكتاب الرومان شكلاً أدبيًا على بعض أشكال الهزلية الشعبية، التي كانت قد وجدت منذ فترات مبكرة على شكل عروض ارتجالية، ربما كانت تدون وتنشر للمرة الأولى آنذاك . وليس في متناولنا عن القصص الأتيلية وفن الميمية سوى شذرات متناثرة، ربما تكون غير ذات أهمية من الناحية الأدبية ، لكن لدينا سبب وجيه في أن نعتقد أن الهزلية الشعبية قد لعبت في حياة العامة منذ فترات مبكرة حتى نهاية الإمبراطورية الرومانية دورًا أعظم من جميع أشكال الدراما الرومانية .

وفي الماضي - كما هو الحال في العصور الحديثة - اشتهر الكامبانيون (مواطنو منطقة كامبانيا) بالفكاهة والمرح. ولقد ترك لنا هوراتيوس وصفًا عن كيفية اشتراك مهرجيْن كامبانييْن في مباراة كلامية تميزت بالروح العالية، وسرعة البديهة المتوقدة، وعوامل جذب الشخصية القوية. وفي فترة مبكرة، يبدو أنه في كامبانيا تطورت هزلية ريفية خشنة كانت تشارك فيها شخصيات تراثية بعينها، توضع في مواقف هزلية. وننقل هنا عن ديوميديس Diomedes قوله بأن القصص الأتيلية قد استمدت اسمها من مدينة أوسكية، تسمى أتيلا Atella ، حيث نشأ أصلاً هذا النوع من الهزلية. وكانت مدينة أتيلّا تبعد عن كابوا بحوالي تسعة أميال في الطريق إلى نابولي، وكانت الأوسكية هي لغة وثيقة الصلة باللاتينية، يتحدث بها سكان منطقة جنوب جبال الأبنين، الذين احتلوا جزءًا كبيرًا من جنوب إيطاليا خلال القرن الخامس وبداية القرن الرابع ق.م.، بما في ذلك منطقة كامبانيا. وبناء على ذلك يبدو أن القصص الأتيلية

كانت أحد أشكال التسلية الشائعة لدى المتحدثين باللغة الأوسكية في كامبانيا بما فيهم سكان مدينة أتيلا، وأن الرومان الذين ألفوها واعتادوا عليها أطلقوا عليها أيضًا اسم "الهزليات الساخرة الأوسكية" ، نسبة إلى المنطقة بكاملها ، أو اسم الأتيلية نسبة إلى المدينة الواقعة في تلك المنطقة أو على الأرجح المدينة التي عرفوا منها هذا النوع من القصص. [ربما نتذكرَ أن الأشعار الفيسكينية (Fescennini versus) قد استمدت اسمها – وفقًا لإحدى النظريات الرومانية – من مدينة فيسكينيوم Fescennium ، المدينة الأتروسكية الصغيرة].

وقد يتخيل المرء – دون شك – أن "الهزليات الأوسكية الساخرة" لا بد أنها قُدمت في الأصل باللغة الأوسكية. ونجد أن إحدى الشخصيات النمطية في بعض "الهزليات الأتيلية"، هو الجد بابوس "Pappus"، الذي يقول فارو إن الأوسكيين كانوا يلقبونه (بالشيخ العجوز) Casnar. ويوحي هذا – بالضرورة – بأن القصص الأتيلية بقيت باللغة الأوسكية في موطنها الأصلي، بعد أن قدمت باللغة اللاتينية في روما. وفي الحقيقة يخبرنا استرابون أنه رغم انقراض العرق الأوسكي في زمانه، ظلت لهجته مستخدمة بين الرومان ، في « مسرحية الميميات والقصائد» أثناء بعض المهرجانات المحلية . ولكن لدينا دليل آخر على أن اللهجة الأوسكية لم تكن مفهومة لدى المواطن الروماني البسيط؛ ويصعب الاعتقاد بأن القصص الأتيلية قد قدمت على الإطلاق في مدينة روما – على الأرجح لتسلية الطبقة العامة – بلسان غير مفهوم للناس . وربما كان ما ضلل استرابون هو الاسم « الهزلية الأوسكية» ، فتخيل أن الهزليات كانت تقدم في مدينة روما باللغة الأوسكية، أو ربما أساء فهم إشارة ما تتحدث عن عرض القصص الأتيلية الأدبية باللغة اللاتينية، رغم أنها كانت – إذا حكمنا عليها من خلال الشذرات – ريفية خشنة فجة بصورة ملحوظة. ويستخدم يوفيناليس مصطلح « أوسكي » بصورته اليونانية "Opici" بمعنى « أجنبي » أو

«وندالي» ؛ كما أن إشارة شيشرون إلى محاضر جلسات مجلس مدينة ما في كامبانيا بوصفها « هزليات أوسكية» ، ربما توحي بأن الصفة « ريفي » أو « جلف » هو المصطلح الذي كان يفهمه الروماني بهذا المعنى في زمانه. أما بالنسبة إلى التسمية «أتيلية» ومدى ارتباط الهزلية بمدينة أتيلا ، فليس هناك أمل في معرفة الحقائق عنها . وتحمل التفسيرات التي قدمها كل من المؤرخ ليفيوس، وديوميديس، روح التخمينات المقبولة ، لأنها استندت فحسب على التسميتين : « الهزليات الأوسكية » و «المسرحيات الأتيلية». ولا تعدو النظريات المعاصرة لهذا الطراز عن كونها فرضيات نظرية، فما من دليل على أن مدينة أتيلّا قد لعبت دورا محوريًا في تطور الهزلية، أو على أن سكان مدينة أتيلا كانوا يُعتبرون هدفًا مناسبًا للمزاح والفكاهة (1)، ولا نستطيع أيضًا أن نتحدث عن مدى تأثير الإغريق في تطور القصص الأتيلية. وتظهر لغة استرابون، أنه كان يعتقد أن القصص الأتيلية نوع من أنواع فن الميمية؛ لكن يبدو أن الرومان كانوا يميزون جيدًا بين القصص الأتيلية والميميات ، حيث إن القصص الأتيلية في خاصيتها الأساسية مختلفة عن أي عرض إغريقي معروف لدينا.

وتمثلت تلك السمة الجوهرية في وجود شخصيات تراثية معينة؛ ولم يترك لنا أي كاتب قديم قائمة بهذه الشخصيات، لكننا جمعنا من عناوين المسرحيات ومن شذرات الهزليات الأتيلية أسماء أربع أو خمس شخصيات هي : ماكوس Maccus "المغفل"، وبوكو Bucco "الثرثار"، وبابوس "الشيخ المخدوع"، ودوسينوس Dossennus "الأحدب"، الذي تعتقد الدراسات الحديثة أنه مماثل لماندوكوس «الشره» . ويبدو أن هذه الشخصيات كلها تتشابه مع بعض السمات القبلية، مثل المهرجين ذوي الفظاظة الجشعين، الذين كانت سماتهم الحيوانية تدخل البهجة والسرور في نفوس المشاهدين البدائيين الخشنين المستعدين على الدوام للضحك ملء أشداقهم على الشراهة والثمالة في عروض الخيول والهزل الهابط. وقدمت محاولات

عديدة لتمييز هذه الشخصيات بوضوح بعضها عن البعض الآخر من خلال حجج وأسانيد مؤسسة على الاشتقاق اللغوي. ونعرف من أبوليوس (Apol. 81) أن كلا من Maccus و Bucco كانا يتصفان بالغباء؛ كما يستخدم بلاوتوس (Bacc. 1088) التسمية Bucco بوصفها مرادفًا «للأحمق» أو «الغبي». فهل كلمة Maccus تعني «المغفل» أو «المسرف في الشرب»؟

إن أرستوفانيس [Eq. 396] يستخدم كلمة μακκοᾷ بمعنى "المتكاسل" أو "الغبي"، وفي اللهجة العامية لجزيرة سردينيا تعني كلمة Maccus "الأحمق الغبي". غير أن كلمة "Macco" كانت تستخدم قديمًا في إيطاليا بمعنى Pap"، وإذا كان الاسم Bucco مشتق من كلمة bucca التي تعني "الأوداج المتنفخة"، فهل يعني ذلك «الجشع» أو «الغباء مع التبجح» ؟ أما الاسم Pappus فهو يعني في اللغة اليونانية πάππος "الجد" ، وهي كلمة استخدمها بولوكس Pollux - في معجمه عند إيراد قائمة بالأقنعة الكوميدية - بمعنى "الجد الأكبر الأول" أو "الجد الأكبر الثاني"... وهكذا. ولقد اقتبسنا أعلاه عبارة فارو التي تقول: "إنه في بعض القصص الأتيلية كان الأوسكيون يطلقون على "الجد الطاعن في السن old pappus" اللفظ casnar. وفي الشذرات الأدبية يبدو أن كلمة "Pappus" تعني "الشيخ الأحمق". وهل يجوز لنا أن نشتق الاسم Dossennus من كلمة dorsum، لنخلص إلى أن Dossennus كانت تعني "الأحدب" ؟ ما من دليل يدعم هذا الرأي. ويتضح القول بأن Dossennus كان يتسم بالنهم والجشع، من بيت لهوراتيوس يتعلق بشاعر الكوميديا بلاوتوس:

quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,

"كم يبدو أن دوسينوس (عند بلاوتوس شره) بين الطفيليين الشرهين (الذين صورهم في مسرحياته) ! "

ولقد فهمت هذا البيت على أنه يعني : « يا لشره بلاوتوس وجشعه !» (وذلك بسبب تلهفه على جمع النقود). ومن منطلق أن اسمه يعني "الأحدب"، وأن العامة

كانوا يعتبرون الأحدب على المستوى الشعبي مكيرًا، فإن بعض الباحثين يعتبرونه "غبيًا حصيفًا"، واستندوا إلى سرد عدد من الشذرات لدعم هذا الرأي. أما بالنسبة للاسم ماندوكوس Manducus، فيخبرنا فارو أنه مشتق من الكلمة mando التي تعني "يلوك، يمضغ":

dictum mandier a mandendo unde manducari, a quo in Atellanis ad obsenum vocant manducum.

« كلمة mandare مشتقة من mandeno، ومنها manducari، وهي التي يسمون بها "ماندوكوس السفيه" في القصص الأتيلية.»

وهنا يعدل مولّر "Muller" كلمة "ad obsenum" إلى "Dossennum" وهي كلمة تمثل هاتين الشخصيتين، لكن ليس هناك دليل على هذا التماثل. وأيا كان الأمر، فإن الاسم Manducus يعني "المضاغ"، وهو مسخ ذو فك قوي المضغ، وهناك فقرة وردت عند بلاوتوس [Rud. 353-6] تنقلنا من عالم التنظير هذا إلى مناخ لا تخطئه عين لاحتفال شعبي كان يقام في روما. وفيه نرى لابراكس Labrax، الذي تصطك أسنانه من البرد، يفكر في « أن يؤجر نفسه بوصفه ماندوكوس في المسابقات » ويقدم لنا يوفيناليس لمحة عن مهرجان في منطقة قروية، بمسرحها المقام على العشب، حيث تعرض على خشبته الهزلية التراثية « بقناع بشع ذي فتحات »، مما جعل الأطفال الصغار الذين تملكهم الذعر يلوذون بأحضان أمهاتهم. ويخبرنا فيستوس Festus – في معرض تفسيره لكلمة Manducus – أنه كان هناك في الاحتفالات القديمة – جنبًا إلى جنب مع الشخصيات المفزعة العابثة – مسخ يظهر بفكين ضخمين، وفم فاغر على اتساعه، وأسنان مصطكة. وفي اللغة الدارجة نرى أن كلمة manducare "يطحن بالأضراس" هي التي اشتقت منها الكلمة الرومانسية eat "يأكل" [بالفرنسية

manger]. فلقد خلفت الهزليات الأتيلية وراءها سجلاً (حافلاً) في لغات أوروبا الحديثة.

هذه شخصيات نسمع عنها فحسب ، ولكنها لم تظهر معًا على الدوام. فشخصية بابوس- وفقًا للملاحظة فارو التي أوردناها أعلاه - لم تظهر سوى في عدد من «الهزليات الأتيلية». وفي الحقيقة، ليس لدينا دليل على أن اثنتين من هذه الشخصيات اشتركتا معًا في عرض واحد هو نفسه ، باستثناء إحدى الشذرات الأدبية التي تظهر لنا Dossennus في مقطوعة تحمل عنوان "ماكوس الخادم".

ولا شك في أن بعض الأدوار النمطية تتطلب أقنعة وأزياء نمطية؛ فبدون القناع حقًا لما أمكن إظهار أضراس ماندوكوس الضخمة الماضغة. ويخبرنا فيستوس أن ممثلي «العروض الأتيلية» كانوا يعرفون بوجه خاص باسم "المقنعين" personati ؛ إذ كان لهم الحق في ارتداء أقنعتهم على خشبة المسرح ، في حين كان الممثلون الآخرون مضطرين إلى إلقاء أقنعتهم جانبًا. وربما يقارن فيستوس هنا (ذلك أن لغته إلى حد ما مشوشة) ممثلي الهزليات الأتيلية بالممثلين الكوميديين الآخرين ذائعي الصيت إبان عصر الإمبراطورية ، وأعني بهم عارضي الميميات غير المقنعين . وكان استخدام القناع، لأداء دور في مسرحية يستحيل فيها إظهار قسمات الوجه أو تعبيراته، أمرًا من شأنه أن يبقى على الدوام الإيماءات المعبرة الأكثر أهمية. ويشير يوفيناليس (vi. 72) إلى «إيماءات وجه» ممثل القصص الأتيلية، كما يتحدث تيرتوليانوس [De Spect. 17] عن إيماءات ممثلي القصص الأتيلية Atellani gesticulatores. ومن الواضح أن المقطوعات الأتيلية لم تكن ذات طول بالغ ؛ إذ كان يشار إليها باللفظ Atellaniolae ، وهي صيغة تصغير بمعنى « الهزليات الأتيلية القصيرة» ، ويقال إن عدد شخصيات الهزليات الأتيلية - كما هو الحال في كوميديا التوجاتا" - كان بالأحرى «قليلاً» وأن استخدامها بوصفها « عروضًا ختامية» exodia (لاحقة) ، يوحي بأنها تشبه - في

طولها - العرض الذي يقدمه الآن من نسميهم « رافعو الستائر». ولا شك في أنها كانت لا تعدو كونها « عروضًا مرتجلة » إلى أن اتخذ شكلاً أدبيًّا في زمن سولا. ومع ذلك فقد كانت «العروض الأتيلية » تحظى بحبكة تنطوي على عُقد مثيرة، لدرجة أنه أطلق عليها مسمى «الأحجيات الأتيلية» [الكلمة الإنجليزية "intrigue" مشتقة من هذا التعبير الفني] . ولكن كيف لعرض مرتجل قصير أن ينطوي على حبكة معقدة ؟ ففي الحقيقة يبدو أن شخصية مثل ماندوكوس هي أكثر شبهًا بشخصية غول أو مسخ في عرض صامت، أكثر من كونها شخصية درامية. ويُلقى جانبٌ من الضوء على هذه المشكلة من خلال عناوين المسرحيات والشذرات، التي تظهر أن التيمة السائدة تمثلت في التنكر والتخفي. وربما كان "ماكوس الخادم" يندمج بسرعة في موقف معقد يذكرنا بالمغامرات المثيرة لكالينوس Chalinus؟ الذي ارتدى زي عروس في مسرحية "كاسينا" لبلاوتوس. وحتى لو لم يكن هناك حوار مدون ، يحق لنا أن نفترض أن الممثلين كانوا يُحشرون أو يدمجون في إطار الحبكة، وتترك لهم فرصة تطوير قدراتهم الفكاهية وفقًا لما توحي به إليهم اللحظة. ولا بد أنهم لجأوا إلى الموضوعات المطروقة التي كان من شأنها أن تتيح لهم إظهار تمكنهم. وفي الحق إن شطرًا كبيرًا من الحوار عند بلاوتوس يتسم بهذه السمة. ونعرف أنهم كانوا شغوفين بإيراد الإشارات المحلية أو الموضعية، وطرح الألغاز المحيرة ما بين الحين والآخر، ومحاولة تخمين حلولها. فما هو جدوى ترابط الحبكة ما دامت المتعة قد تحققت للجمهور ؟

ولا نستطيع - بحال من الأحوال - غض الطرف عن تلخيص المؤرخ ليفيوس الشهير للأصول الدرامية عند الرومان ، بغض النظر عن عدم مصداقيتها من الناحية التاريخية ، خصوصًا عندما يؤكدها دليل آخر ، أو عندما يتناول الظروف السائدة على أيامه . فهو يخبرنا أن الشبان من المواطنين الرومان ، عندما أجبروا على التخلي عن هوايتهم وحبهم للدراما - تأليفًا وعرضًا بسبب التنافس المهني بعد انصرام زمن

أندرونيكوس، قد أعادوا إحياء المساجلات اللفظية الفيسكينية القديمة القائمة على سرعة البديهة؛ وهذا ما أطلق عليه بعد ذلك اسم "العروض اللاحقة" ، وامتزجت مع القصص الأتيلية ، وهو شكل من أشكال الدراما لم يكن مسموحًا مطلقًا أن يصل إلى أيدي الكتاب المحترفين. ومن هنا حافظ كتاب القصص الأتيلية في زمن المؤرخ ليفيوس على مكانة المواطنين، وخدموا في صفوف الجيش ، « كما لو كانوا لا علاقة لهم بالمسرح». وربما يحق لنا أن نشك في نسب هذه الأعمال المسرحية للهواة في مدينة روما إبان القرن الثالث؛ وفي الحق إن الفقرة التي نقلناها من قبل عن بلاوتوس، تبين أن ماندوكوس كان يتقاضي أجرًا عن خدماته. وفي زمن ليفيوس كان المسرح مخصصًا إلى حد كبير لعروض الميميات وكتابها ، الذين كانوا لا يحظون بسمعة طيبة (infames) . ويحتمل أن كتاب القصص الأتيلية كانوا يعتبرون أعلى مرتبة من كتاب الميميات ، في ضوء تقاليدهم الراسخة. وعندما حل زمن تاكيتوس بدا أن هذا الفرق المميز قد تلاشى ، ولكن منذ فترات مبكرة كان كل من كانوا يقدمون العروض لإمتاع الجمهور، سواء كانت عروضًا ترفيهية، أو تمثيلية، أو أتيلية ، أو ميمية يتقاضون بالتأكيد أجرًا على ذلك.

وكان بلاوتوس على معرفة جيدة بالهزليات الأتيلية، ولذا نراه يشير إلى كل من بوكُّو وماكُّوس، وسواء عرفنا من خلال بلاوتوس أن "ماكُّوس" الذي كتب مسرحية "الحمير" ، أو « ماكُّوس تيتوس» الذي كتب مسرحية "التاجر"، فليس بوسعنا أن نكف عن التساؤل عما إذا كان الاسم ماكُّوس هذا قد حقق شهرته لكونه ممثلاً في القصص الأتيلية. ويوضح استخدام القصص الأتيلية في عرض لاحق exodium بعد نهاية المسرحية، مدى شعبيتها وخاصيتها الفكاهية. ونرى شيشرون ، عندما يتناول في عمله "عن الخطيب" موضوع الفكاهة، يستخدم أمثلة من قصص أتيلية ألفها « نوفيوس Novius » . كما نرى أيضًا بايتوس Paetus صديق شيشرون الرائع، بعد

ذكره للمسرحية التراجيدية "أوينوماوس" يتحول إلى الفكاهة، وكان رد شيشرون كما يلي : "بعد التراجيديا التي لم تقدمها بوصفها « عرضًا لاحقًا exodium » - كما جرت العادة - للقصص الأتيلية ، بل بوصفها عرضًا ميميًّا » . ولا شك أن فكاهة "بايتوس" المصقولة تفوح بنكهة المدينة لا بنكهة الريف، ومن ثم لا يمكن مقارنتها بالقصص الأتيلية الريفية الفجة، بل أن تقارن بفن الميمية المصقول. ورغم ذلك، ظلت القصص الأتيلية قائمة حتى حلول عصر الإمبراطورية، ويوضح يوفيناليس أنها كانت تحتفظ وقتئذ بمسمى « العرض اللاحق أو الختامي » (exodium) . وفي هذا الصدد يقارنها النحاة الرومان بالمسرحية الساتيرية الإغريقية، ويبين أنها على غرار المسرحية الساتيرية، لم تكن تتضمن فقط عناصر ريفية خشنة ، بل أيضًا محاكاة ساخرة للأساطير.

ولكي نتعرف عن كثب على القصص الأتيلية في أواخر عصر الجمهورية، فعلينا أن نلتفت إلى المسرحيات الأتيلية المكتوبة التي ألفها كل من بومبونيوس Pomponius ونوفيوس Novious، ولكن افتراض وجود شكل أدبي محدد قد غير بالضرورة نوعية هذه الهزلية الريفية البسيطة؛ ولم يكن أمام بومبونيوس ونوفيوس أمر آخر سوى التأثر بأشكال الدراما الأخرى، ورغم أنهما حاولا جاهدين الحفاظ على الشخصيات التراثية والبساطة التقليدية للفكاهة واللغة، فإن عناوين المسرحيات والشذرات الباقية تذكرنا أحيانًا بكوميديا البالياتا، وكوميديا التوجاتا ، والهزليات الساخرة ، والميميات .

الفصل السابع عشر

القصص الأتيلية الأدبيـة

وصف فيليوس الكاتب بومبونيوس من مدينة بونونيا Bononia بأنه مؤسس القصص الأتيلية، وقال عنه القديس جيروم إنه كان في أوج نشاطه عام ٨٩ ق.م. أما نوفيوس الذي ورد ذكره بالاحترام والتقدير ذاتيهما، فقد اقتبس منه شيشرون في مؤلفه "عن الخطيب"، وذكر أن بداية إنتاجه الأدبي كانت عام ٩١ ق.م. ومن الواضح أن الاعتقاد السائد هو أن هذين الكاتبين الرائدين للقصص الأتيلية كانا معاصرين. ويبدو أن الهزلية في بداية القرن الأول قد حققت الانتشار على حساب الأشكال الراقية من الدراما، ومنذ ذلك الحين فصاعدًا، لم نسمع أنباءً عن أي كاتب كان يتكسب من وراء كتابة التراجيديا أو الكوميديا للعرض على المسرح. ولقد وصلنا عن بومبونيوس سبعون عنوانا من عناوين المسرحيات، وشذرات تقترب من مائتي بيت كامل، وبعضها عبارة عن أبيات غير مكتملة، ولدينا عن نوفيوس أربع وأربعون عنوانًا، وما يزيد عن مائة بيت من الشذرات. وقد يبدو التمييز بين أسلوبيهما أمرًا مستحيلاً، ومعلوماتنا عن كليهما أقل من القليل.

ويُدَعِمُ الكم الهائل من عناوين المسرحيات المتبقية دليل آخر مفاده أن المقطوعات ذاتها كانت فقيرة نسبيا؛ وتوحي عناوين على شاكلة "الخنزير عليلاً"، و"الخنزير معافى"، بأن هاتين المقطوعتين خُصصتا - في الحقيقة - للعرض في المناسبة نفسها. وتتمثل السمة الأبرز للقصص الأتيلية في العناوين وفي الشذرات التي تشير مرارًا وتكرارًا إلى الشخصيات النمطية. ويبدو أن ماكوس كان الشخصية ذات الشيوع الأكبر؛ فهناك عناوين مسرحيات مثل "ماكوس الخادم"، و"ماكوس الطريد"، و"التوأمان ماكوس"، ولا يخفى على أحد أن هذا الاسم بمفرده بوصفه عنوانًا لمسرحية ما، كان كفيلاً بجذب الجمهور، ولذا كتب كل من بومبونيوس

ونوفيوس مسرحيات بهذا العنوان. كذلك وصلتنا أيضًا مسرحيات، مثل "بوكو المجالد"، و"بوكو المتبني"، و"بابوس المزارع"، و"عروس بابوس"، و"بابوس الذي فشل في الاقتراع"، [وهو عنوان استهوى كلا من الكاتبين]، و"الأخوان دوسينوس". ويرد ذكر هذه الأسماء الثلاثة (بوكو، بابوس، ودوسينوس) أيضًا في الشذرات، ويبدو أن شذرة من مسرحية "الرسامون" (Pictores) لبومبونيوس تذكر ماندوكوس [تنطق ماندوكو Manduco]، رغم أنها ربما تكون المرادف الوحيد لكلمة "الشره أو النهم ". وتشير عناوين مسرحيات أخرى إلى بقاء المناخ الريفي البسيط، ومنها : "الخنزير"، "أنثى الخنزير"، و"الخنزير مريضًا"، و"الخنزير معافى"، و"الفلاح"، و"كومة الحطب"، و"عزق الأرض"، و"جامعي الكروم"، "الأتان"، و"العنز". وهناك عناوين أخرى توحي بحياة المدينة، مثل : "جميعهم مرشحون" أو "المرشحون"، "القصارون"، "المحتسب أو الرقيب"، و"القواد". وقد نتخيل - دونما صعوبة - أن هذه الشخصيات وأمثالها توجد في أي مدينة صغيرة من مدن كامبانيا، كما تذكرنا بعض الشذرات بالنقوش الموجودة على جدران مدينة "بومبي". وهنا اقتربت إذن القصص الأتيلية من حدود كوميديا التوجاتا. كما أن هناك عناوين أخرى تذكرنا بكوميديا البالياتا وكذا الكوميديا الحديثة ، ومنها : "الزملاء الشبان" Synephebi و"الأخوان" Adelphi، و"المحظية" Hetaera؛ وقد يوحي عنوان مثل "الغلام المفضل" بالصلة الوثيقة لكوميديا التوجاتا ذات الصبغة الهيلينية عند أفرانيوس أو بالميمية ، وأخيرًا هناك عناوين مسرحيات أخرى تشير إلى الهزليات الساخرة التي تتهكم على التراجيديا، مثل : "أجاممنون المزيف" Counterfeit Agamemnon و"مارسياس" Marsyas، و"الفينيقيات" Phoenissae.

ويبدو أن الكتاب الأوائل الذين أسبغوا على القصص الأتيلية شكلاً أدبيا، وجدوا أن سلوكيات ماكُوس الشاذة ومن على شاكلته من الشخصيات لم تكن مادة كافية في حد ذاتها ، مما اضطرهم إلى البحث عن مصادر أخرى. ومع ذلك ظل العنصر التقليدي موجودًا، على الأقل في بعض المسرحيات. ويبدو أن ماكوس تحديدا، يظهر

في مواقف مختلفة، يتصرف فيها - دون شك - بفجاجة وعبثية واضحة. وتشير شذرات مسرحية "ماكوس الجندي" إلى "النهم أو الشراهة". ونراه في مسرحية "ماكوس الطريد" يلقي نظرة الوداع على باب المنزل. [يفترض أنه منزل أحد المضيفين] ويتفوه بألفاظ تردد صدى مواقف مماثلة عند بلاوتوس. ففي مسرحية "التاجر" لبلاوتوس نرى الشاب خارينوس يلقي نظرة الوداع على منزل والده قبل الرحيل إلى بلدة بعيدة، قائلاً :

limen superum inferumque salue, simul autem vale !

« تحية لك، أيها المنزل، من أعلاك وأسفلك، ولكن وداعًا في الوقت نفسه !»

وبالطريقة ذاتها يقول ماكوس :

limen superum, quod mi misero saepe confregi caput; inferum autem, ubi ego omnino omnis digitos defregi meos.

«يا نافذة المنزل العليا، يا من كنت أضرب بعنف رأسي التعسة عليها مرارًا، ويا عتبة المنزل التي كسرت عليها أصابعي كلها بالكامل » .

ويتضح تنكر ماكوس في زي فتاة من خلال العنوان (Maccus Virgo) "ماكوس العذراء"؛ ويتم التعبير عن مشاعر شخص تعرض للخداع من خلال حيلة ، وذلك في الشذرات المتبقية من مسرحية "التوأمان ماكوس" (Macci Gemini) لبومبونيوس. وفي مسرحية "غرة مارس" لبومبونيوس أيضًا نرى شخصًا يتدرب على تطويع صوته ليتناسب مع دور زوجته. وفي موضع آخر نرى شخصيات تتنكر ببساطة عن طريق إسدال العباءات على رءوسهم؛ ويذكرنا هذا بالاستخدام المماثل لمنديل الرأس (ricinium) "غطاء للرأس والعنق معًا" في الميميات. ولنا أن نتخيل أن مسرحية "بوكو المجالد" لم تكن سوى محاكاة ساخرة للماتدور (مصارع الثيران)، الذي وجد قبولاً عند الرجال والنساء :

occidit taurum torviter, me amore sauciavit

« قتل الثور بوحشية ، وجرحني بالحب والغرام »

وربما تتناول مسرحيــــة "باكــــو المتبــــنى" موضـوع "لـو كنـتُ ملكًـا"، حيث كان تغيــر المصــير المفــاجئ فكرة مـستحبــة في الميميــــة [modo egens repente dives] «معوز الآن، وغنى على حين غرة»، كما يؤكد شيشرون [cf. Juv. x 620-8]. وتظهر فكاهة بوكو الساخرة عندما يُطلب منه أن يؤدي عمله بنظافة، فـيرد قائلاً: "لقد غسلت يدي حالاً". هذه التفـسيرات المفرطـة في الحَرْفيـة، تُعـدّ منبعًـا لا ينضب من الفكاهة في الكوميديا. غير أن الشذرات لا تـتيـح لنـا أن نقـف عـلى معـالم شخصية بوكو بدقة.

ولا شك أن بابوس هو الشيخ الأحمق ، ففيه تتجلى دون شك - كما يتضح مـن عنوان مسرحية "Hirnea Pappi" الذي تصعب ترجمته، مثالـب للـشيخوخة كانـت تلقى النقد والهجاء بحيوية رومانية حقة . كما كان فـشله في الانتخابـات موضــوعًا في مسرحيات كاتبي القصص الأتيلية الأدبية ، حيث يظهره بومبونيوس وهو يُسري عن نفسه من خلال الظن أن الجماهير سوف تغير قراراتها بصدده فيما بعـد، وفي مـسرحية نوفيوس نرى شابا يخبره بصراحة جارحة أن خوضه للانتخابات لن يمنحه مقعـدًا في السلطة، بل سيؤهله للموت واللف في الأكفان. وكان بـابوس دون شـك هـو الـذي حينما كان يسأل: لماذا تبكي يا والدي؟، يقول بمرارة : " أو تريـديني أن أغنـي؟ إننـي ملعون ". ولا شك أيضًا أن بابوس هو "الشيخ التافه" في مسرحية "الرسول التـالي" Praeco Posterior لبومبونيوس، إذ نرى رَبيبه يغري زوجته بهجرانه، رغم ما قدمـه لأجلها سابقًا من أضحيات في معبد فينوس [يفترض أنـه فعـل ذلـك كـي يـنجح في كسب ودها]، ويأتي له مهرج بأخبار عن كارثة. ومن الطبيعي أن يكون بابوس زوجـا تعسًا؛ ونرى مساعيه في فلاحة الأرض تنقطع بسبب ما ينقل إليه عن مـسلك زوجتـه

(مسرحية "بابوس المزارع" لبومبونيوس). ويبدو أنه كان يروق للرومان بوجه خاص إظهار الحزن والأسى المفرط لدى الشيوخ المخرفين، وقد استغل بلاوتوس هذه التيمة كأحسن ما يكون، وربما اصطبغت رواياتنا عن تيبريوس في أيامه الأخيرة Tiberius بالنكهة الرومانية لهذا النوع الخاص من الفضائح والأفعال الشائنة. ويرد ذكر ماندوكوس [أو ماندوكو] عند بومبونيوس (١١٢). ولا يتضح أن أيا مما لدينا من شذرات أدبية تشير إلى ماندوكوس بوصفه شخصية، بل يصعب أن يمر الأمر علينا بلا مغزى ، حين نجد أن كتاب القصص الأتيلية يستخدمون كلمة manduco بمعنى "المسرف في الطعام والشراب"، وكلمة manducari بمعنى "يعض على أضراسه " [بومبونيوس ١٠٠]. ومن الواضح أن دوسينوس كان جشعًا، وفي مسرحية "كامپاني" (Campani) لبومبونيوس نرى شخصا يقترح توزيع الطعام على "دوسينوس والقصارين".

وفي مسرحية "اثنان باسم دوسينوس" Duo Dossenni لنوفيوس نجد شخصًا يعني اسمه "مصدر ذعر لزق النبيذ"، وفي مسرحية "الفلسفة" (Philosophia) لبومبونيوس يُطلب من دوسينوس أن يدلي باسم الشخص الذي سرق الذهب؛ فرد قائلاً إنه يتوقع أن يكافأ على معلوماته. وفي مسرحية "ماكوس العذراء" نراه يتصرف بشكل غير لائق للغاية مع أحد تلاميذ مدرسته، ويذكر سينيكا نقشًا يخلد حكمته :

hospes, resiste et sophiam Dossenni lege.

« أيها الغريب ، توقف وتحدث عن حكمة دوسينوس !»

وعن هذه الإشارات إليه بوصفه متحريًا ومعلمًا وحكيمًا ، فضلاً عن المعنى المفترض لاسمه - وهو الأحدب - تأسست نظرية تقول إن دوسينوس كان رجلاً مثقفاً ومتعلمًا، وأن كونه أحدب يدلل على مكره ودهائه. لكن ليست هناك ضرورة

للـربط – حتـى عـلى خـشبة المـسرح – بـين الـدهاء والعاهـة الجـسدية. وأن مظهـر دوسينوس بوصفه معلمًا في مدرسة ربما لم يكن أكثر تمييزا له عن مظهر ماكوس بوصفه خادمه في المسرحية نفسها؛ وقد يبدو إذن أننا لا نعرف شيئاً عن دوسنيوس سوى أنـه جشع. وليس بوسعنا التمييز بوضوح بين شخصيات القـصص الأتيليـة المختلفـة؛ إذ كان بابوس طاعنًا في السن ، بينما كان ماندوكوس عملاقًا (مثل الغول) ضخم الجثة، وكلاهما جشع وبهلواني.

وعلاوة على ذلك تتضح الأصول الريفية البسيطة للقصص الأتيلية من خـلال الطابع المحلي للغة، فالقروي البسيط يعرف أن الثروة «نعمة زائلة لا تدوم طويلاً مثل جُبن ساردينيا»، وربما تذكرنا الإشارات المتكررة للوظائف الجسدية بشاعر الكوميديا اليونانية أريستوفانيس، غير أن هنـاك تناقـضًا بـين القـصص الأتيليـة ، ومـسرحيات ترنتيوس. فالقرويون في القصص الأتيلية يشيرون بكلمة scortum [التي تعني حرفيًا الجلد، أي العاهرة]، للدلالة على جزء من الجلد (pellicula)، وفي الحقيقة كـان لهـذا النوع من الدراما مفرداته الخاصة. وربما ساعدت الطبيعة الريفية للقصص الأتيلية في أن توحي باستخدامها عرضًا ختاميا ، على غرار الـدراما الـساتيرية الإغريقيـة، التـي كانت بدورها ذات مسحة ريفية . لكن يبـدو أن الـدراما الـساتيرية – عـن طريـق رد الفعل الطبيعي – قد نقلت عناصرها في المحاكاة الهزلية للأساطير إلى القصص الأتيلية ، كما توضح لنا كثير من عناوين المسرحيات. ولم يساور الحـرج غـير المقبـول مـؤلفي الهزليات بشأن الحفاظ على سماتها وطبيعتها المحلية، مـا دام أنهـم كـانوا قـادرين عـلى تسلية رعاتهم وإبهاجهم. ولقد تأثرت جميع أشكال الدراما الخفيفة ببعـضها الـبعض؛ ففي القصص الأتيلية على سبيل المثال، نـصادف شخـصيات مألوفـة مـن الكوميـديا الحديثة، مثل : الطفيلي، والطبيب الدجال، وفي مواضع أخرى نجد أنفسنا في جو مـن أجواء كوميديا التوجاتا، بل ربما وبشكل أكثر تكرارًا نرى ما يذكرنا بفـن الميميـة، وفي

حقيقة الأمر، فلا بد أن القصص الأتيلية كانت تميل إلى أن تصبح شكلاً من الميمية التي تستخدم فيها الأقنعة. ويذكرنا عنوان إحدى المقطوعات، وهو Exodium باستخدام القصص الأتيلية بشكل عام بوصفها «عروضًا ختامية»، وهناك عنوان آخر، هو : Satura "ساتورا" [إذا لم يكن يعني "المرأة البدينة"]، ربما يوحي بأن هذه الكوميديا الهزلية المحلية عبارة عن «خليط أو مزيج» أو «ما تشاء». وتعتبر مسرحية "حكم الموت والحياة" Mortis et Vitae Iudicium لنوفيوس تذكرة غريبة بعض الشيء للساتورا Satura (غير الدرامية) لإينيوس، التي نرى فيها "الموت" Mors، و"الحياة" Vita ينخرطان في جدال.

ويحتمل أن يكون العرض على خشبة المسرح مؤسسًا على غرار كوميديا الباليانا؛ ويوحي القول بأن هناك في العادة ثلاثة منازل تظهر على خشبة المسرح في الخلفية، من خلال شذرة من مسرحية "الرسامون" تقول ": هنا في المنتصف يسكن بابوس، وهو شيخ تافه. وتبدو بحور الشعر المستخدمة في الشذرات أيضًا مماثلة لأوزان كوميديا الباليانا، ويخبرنا أحد النحاة أن البحر الإيامبي الطروب المائل إلى الخشونة ، المعروف باسم السباعي ، كان سائدا بشكل خاص في القصص الأتيلية، وكانت القصص الأتيلية سوقية ومحلية وخفيفة على عكس كوميديا الباليانا، وعلى النقيض من فن الميمية، كان القناع مستخدمًا في القصص الأتيلية ، كما كانت ريفية بسيطة. وحتى عندما استمدت موضوعاتها من الأساطير، قد يساورنا شك في أن طريقة تناولها لها كانت إيطالية بالكامل . ولقد كانت العروض الأتيلية مختلفة تمامًا عن كل أشكال الفكاهة الأخرى. وكانت ترفيهية في الوقت نفسه إلى أبعد تقدير، مما جعلها تحافظ على وجودها على المسرح خلال عصر الإمبراطورية. ولا نعرف الكثير عن تاريخها بوصفها شكلاً أدبيا بعد زمن بومبونيوس، ونوفيوس [يقال إن الديكتاتور سولا Sulla، قد ألف بعض الأعمال « الكوميدية الساتيرية » باللاتينية؛ ولم يكن ما ألفه سولا مقصودًا به العرض على خسبة المسرح]، لكن يقال إن مومبوس

Mummius قد أحيا القصص الأتيلية بعد فترة طويلة من الإهمال، ولدينا مسرحية واحدة بعنوان "ريفينوس" Rivinus وثلاث شذرات قصيرة من القصص الأتيلية، وثمة كاتب آخر هو أبرسيوس Aprissius ، وصورة اسمه غير مؤكدة، ترك لنا شذرة واحدة لا سواها . وربما ينتمي هؤلاء الكتاب إلى الحقبة الإمبراطورية. وتوحي قلة الشذرات المتبقية من الأدب أنه بعد زمن بومبونيوس ونوفيوس عادت القصص الأتيلية إلى سيرتها الأولى شبه الارتجالية. ولدينا شذرات قليلة من المقطوعات الغنائية الأتيلانية من بداية عصر الإمبراطورية. إحداها باللغة اليونانية. ولقد نجحت هذه المقطوعات في الإبقاء دون شك على الديالوج العادي، الذي يحتمل أنه أكثر قليلاً من مجرد الشقشقة اللغوية والتورية والألغاز الكوميدية وما إلى ذلك [illa obscura quae Atellani e more captant - «تلك التعبيرات الغامضة التي يسعى إليها كتاب القصص الأتيلية بحكم العادة»، كما ذكر ذلك كوينتيليانوس]. وتوضح هذه الشذرات أيضًا - فضلاً عن ذلك - ولع القصص الأتيلية الدائم بالسياسة، مما أدى بها إلى الانغماس في إشارات مقنعة إلى حياة الإمبراطور الشخصية. وربما يرجع استخدام اللغة الإغريقية - من حين إلى آخر - إلى الرغبة في التنكر والمراوغة ، أو إلى إضفاء نكهة خاصة على هذه الإشارات الضمنية الخطرة (١)؛ وربما استخدمت مرارا، على لسان تريمالكيو Trimalchio ، البطل المحوري عند الكاتب بترونيوس Petronius، وهو يتحدث عن القصص الأتيلية ، على أنها شيء إيطالي بالأساس. ورغم كل المؤثرات الخارجية التي أدخلت عليها، يبدو أن هذه الكوميديا المحلية التي يستخدم فيها القناع حافظت بعض الشيء على تلقائيتها وريفيتها وشخصيتها الإيطالية، وبوصفها أحد أشكال الأدب، يبدو أنها كانت قصيرة العمر؛ ولكنها بوصفها نوعًا من التسلية الشعبية فقد حظيت بجمهور كبير وشعبية طاغية في بواكير عصر الإمبراطورية، وربما شكلت جزءًا من التراث المسرحي الذي تسلمناه من العالم القديم عبر العصور الوسطى (٢).

الفصل الثامن عشر

فـن الميميـة

من بين كل أشكال الفكاهة الواردة في دراستنا المسحية"كان فن الميميـة – فيـما مضى – هو الأكثر بساطة وانتشارا وبقاء؛ وفي صورته الأولى ليس من الممكن إدراجـه ضمن الدراما إطلاقًا. ففي كل أرجاء العـالم القـديم، كـان هنـاك لاعبـو أكروبـات، ومقدمو عروض الشعوذة، وفكاهيون شعبيون من كل الأنواع، ذكورًا وإناثـا، كـانوا يعرضون مهاراتهم في ساحات الأسـواق وفي المهرجانـات، أو في أي ظـروف وفي أي مكان يتاح فيه رعاة. وكان نفـر مـن عـارضي ألعـاب الـشعوذة المغمـورين يتمتعـون بمواهب خاصة في المحاكاة والتندر. إذ كانوا قادرين على تقليد صوت صهيل الخيـول وما إلى ذلك [أفلاطون، الجمهورية، ٣٩٦ ب]، وكانوا يتمتعون ببراعـة فائقـة في فـن الإيماءات الذي كان يحظى بإقبال كبـير في العـالم القـديم، والـذي كـان يـشتمل عـلى تعبيرات الوجه ؛ وكـان الـذين يمارسـون العـروض الميميـة وثيقـي الـصلة بلاعبـي الأكروبات. وحتى الآن فإننا نعتبرهم مؤدين فرديين إلى حـد كبـير، غـير أنهـم كـانوا بحاجة إلى مساعدين، عندما كان فنان الميمية يريد عرض مشاهد من الحيـاة اليوميـة، مثل سرقة الفاكهة أو وصـول الطبيـب الـدجال. هـذه الموضـوعات وأمثالهـا كانـت موضوعات نمطية لمن يؤدون هذه العروض، ولمجموعـات الممثلـين الـصغيرة (ربـما كانوا يستخدمون الأقنعة)، الذين حظوا بشعبية لدى الدوريين من الإغريق . كما أننـا نسمع أيضًا عن المرتجلين (auto kabdaloi) ، الذين يذكرنا اسمهم بـأن مـن يـؤدون عروض الهزليات كانوا يعتمدون في الغالب على قدر لا بأس بـه مـن إلهـام اللحظـة. وكان وضع هؤلاء المؤدين الاجتماعي متدنيا، وكانت عروضهم تتسم بالبساطة. فقد استخدمت منصة يقفون عليها تجعلهم في مستوى أعلى من الجمهور، كما تطلب الأمر

ستارة متنقلة لإظهار المناظر. وكان الممثلون يتوارون خلف الستارة انتظارًا لأداء أدوارهم، ثم تُفتح العوارض التي في المنتصف ، ويخطو المؤدون ليصبحوا مرئيين. وأثناء العرض يقوم أحدهم بجمع النقود من المشاهدين، كما نرى في واحد من الرسومات الجدارية الرومانية(١). ويقدم لنا اكيسنوفون Xenophon، وصفاً ممتازًا لعرض يؤديه فتى وفتاة، وأدوات التمثيل لمعلم رقص من سيراقوصة Syracusa، يمثل بالرقص والإيماءات والكلمات قصة الحب التي جمعت بين ديونيسوس Dionysus وأريادني Ariadne، ولقد قدم هذا العرض في منزل أحد الأفراد بغرض الترفيه عن الضيوف، وكان من بينهم سقراط. وكانت الفتاة لاعبة أكروبات وممثلة أيضًا، وكانت فيما مضى قد أدهشت الضيوف ببراعتها في الرقص بالسيف، وكان الرقص بطبيعة الحال مصحوبًا بالموسيقى. وتتضح طبقتهم الاجتماعية من خلال اعتراف معلم الرقص أن الفتى خليله وبمثابة محظية له. وفي الواقع كانت الهوة واسعة بين المؤدين والممثلين الذين يظهرون في أبهى ملابسهم وأقنعتهم ، على مسرح ديونيسوس لعرض المسرحيات التراجيدية لآيسخيلوس. وليس من المؤكد أن كل المؤدين المنتمين للطبقة الدنيا كانوا لا يرتدون أقنعة على الدوام، وربما استمد من يؤدون العروض الهزلية deikelistai اسمهم من استخدامهم للـ deikelon أو القناع(٢)، ويفترض أن ممثلي العروض الفالية phlyakes كانوا يمثلون مشاهد هابطة من الحياة اليومية وهزليات ساخرة في مدن الجنوب الإيطالي، حيث تظهر صورهم وهم يرتدون الأقنعة [أو بتقاطيع بشعة؟]، جنبًا إلى جنب مع ارتداء الملابس القصيرة الملتصقة بالجسم والتي تظهر عضو الذكورة (phallus) بشكل مبالغ فيه، وجميعها ملابس زعم أنها مشابهة لملابس كوميديات أريستوفانيس(٣). هذا ويصعب التمييز بدقة بين الأنواع المختلفة من الممثلين الشعبيين، لكن على الأقل يمكن القول إن أي ممثل ذا مكانة كبيرة لم يكن بوسعه الظهور على المسرح دون قناع. ولقد التصق عنصر غياب الاحتشام والوقار بفن الميمية منذ البداية ، وكان الهدف من ذلك هو مجرد المتعة

أو ما يطلق عليه اسم "الهزل الساخر" (mimicus risus). وكان المؤدي المنفـرد solo الذي استطاع أن ينمذج ملامـح وجهـه كـيفما يـروق لـه ، وأن يجعـل صـوته ملائـمًا للشخصية التي يمثلها ، نمطًا مألوفًا في كل العصور، ومن الطبيعي أن تتجه العروض الجماعية إلى أن تصبح أكثر تطوراً وصقلاً بمرور الوقت. ومن هنا جاء التقسيم العـام لعروض الميميات إلى Paegnia (= هازلة)، وهو مصطلح نوعي، لكنه يوضح بشكل عام العروض الخفيفة ذات السمة المبتذلة ؛ وكذا إلى Hypotheses (= ذات حبكة)، ربما مقتبسة من الدراما الخالصة ، ويقوم بتأديتها ممثلوا الميميـات بأسـلوبهم الخـاص، وهناك تفسير آخر خاص بعروض الميميات المنطوقة والمغنـاة[٣]، لكـن لتـوخي الدقـة الشديدة بصدد تصنيف مبدئي وشائع وواسع الانتشار لنمط من الفكاهـة والـترويح إنما هو أشبه بحرث في البحر. وبعيدا عن قيـود الوضـع الاجتماعـي والتقاليـد الفنيـة والنص المكتوب، فقد كانت لعروض الميميات قوانينها الخاصة.

وكان انتشار الكوميديا عند الدوريين من الإغريق - الذين احتلوا معظم بـلاد الإغريق العظمى Magna Graecia (= جنـوب إيطاليـا وصـقلية) - يعنـي أن مـن يؤدون الميميات كانوا جـد معـروفين في جنـوب إيطاليـا منـذ وقـت مبكـر. ويخبرنـا أثينايوس [انظر الملاحظة ٢] أن ممـثلاً لم يكـن يرتـدي قناعًـا، يـسمى كليـون Cleon وعاش حوالي عام ٣٠٠ ق.م.، كان أفضل من قدم عروض «الميميات الإيطالية»، ولم يكن بوسع مثل هذا الطراز من الترويح والتسلية أن يظل وقتًا طـويلاً مقـصورًا عـلى المدن اليونانية في إيطاليا . ولم تكن العوائق اللغوية تمثـل حـاجزًا أمـام فـن الإيـماءات وتعبيرات الوجه، ولم تكن المتطلبات البسيطة لجماعات الممثلين الجـوالين، أي المنـصة التي يقيمون عليها الستارة وملابس قليلة، تستلزم تجهيزات معقدة أو إعدادًا من نوع خاص. وكانت عمليات اتصال روما بالثقافة الهيلّينية، التي نشأت بعد الحرب البيرّية Pyrrhic (الحرب التي خاضها الملـك المقـدوني بـيروس ضـد رومـا) والـصراع عـلى

صقلية، تعني أن الكثير من الرومان قد أصبحوا على دراية بفن الميمية ، في وقت لم تكن فيه الدراما الأدبية الرومانية قد بدأت مسيرتها بعد. وكانت زيادة عدد السكان من العبيد ، الذين كانوا على دراية باللغة اليونانية، تمثل نواة النظارة في عروض "المهرجانات اليونانية". وبعد عامين من تقديم الدراما الأدبية على يد ليفيوس أندرونيكوس، بدأ تأسيس مهرجان الفلورا "Flora" (= الزهور) ، وهو مهرجان إما كان موجودًا منذ البدء ، أو أنه أصبح مناسبة مهمة لتقديم عروض الميميات ؛ وكان الجمهور من العامة يحتفلون بهذا المهرجان بشكل صاخب، وتجاوز العارضون فيه نطاق المألوف بشكل صارخ ، لدرجة ظهور ممثلات الميميات عاريات على خشبة المسرح. ونعرف أنه في عام ٢١٢ ق.م.، في أول عرض للمسابقات الأبولينارية Ludi Apollinares ، قدمت إحدى ممثلات الميميات المسنات عرضًا راقصا. وخلال القرن الثالث كان هناك ممثل درس مهنته إلى أن صار طاعنًا في السن . ولذا ربما كان تأثير الهزليات الشعبية في تطور الكوميديا الشعبية اللاتينية تأثيرًا كبيرا له اعتباره . وتنطوي اقتباسات بلاوتوس من الكوميديا الأدبية الحديثة على كم كبير من النكات والفكاهة ، ومن المواقف الزاخرة بالتهريج والحماقة وعروض الخيل، من النوع الذي يندر الوقوف عليه في الأصول الأدبية التي تم النقل عنها، بيد أنها غدت ملائمة تمامًا لفن الميمية. وربما يوحي اسم بلاوتوس الذي يعني "مفرطح القدمين" بأنه مثل هو نفسه دور شخص حافي القدمين (planipes) في العروض الميمية التي كان ممثلوها حفاة الأقدام . أما خلفه كايكيلوس ، فيبدو أنه عرض بأسلوبه الخاص شيئا من مسحة فن الميمية، وربما يشير إليه فولكاكيوس، بوصفه محاكيًا للميميات (mimicus) [يُشك في هذه القراءة]؛ كما يشكو جيليوس Gellius من أنه كان يدس في الأصول الإغريقية التي نقل عنها نكات وفكاهات فجة (فكاهات مجهولة = nescio quae mimica)، لا تتفق مع السياق، ولم يكن الهدف من إضافتها سوى إثارة الضحك.

ووقتذاك، أصبحت فرق عـروض الميميـات الجوالـة مألوفـة في أرجـاء العـالم المتحضر، ويُظهر لنا قنديل من التراكوتا عُثر عليه في مدينة أثينا ثلاثة من ممثلي الميميات ، يعرضون مقطوعة افتراضية بعنوان "الحماة"، وهو عنوان يفـترض أنـه مـأخوذ عـن كوميديا أدبيـة. وفي الواقـع ارتقـى هـذا الموضـوع الافـتراضي – في أوج تألقـه – إلى مستوى الدراما الخالصة ، لكنه اختلف عنها في اهتمامـه المـسبق برسـم الشخـصيات والمواقف أكثر من اهتمامه بالحبكة. ولكـن ظـل هنـاك العارضـون الفرديـون الـذين يفاخرون بمهارتهم في تجسيد الشخصيات. وهناك مرثية قبريـة لواحـد مـنهم يـسمى فيتاليس Vitalis، يزهو ببراعته في قولبة ملامح وجهه وصـوته لـتلائم الـدور الـذي يؤديه، ذكرا كان أو أنثى. وربما كان أقدم سجل لاتيني عن ممثل الميميات لمرثيـة قبريـة تنعي بروتوجينيس Protogenes، عبد كلوليوس Clulius عثـر عليهـا بـالقرب مـن مدينة "أميتيرنوم" Amiternum، وهي تسير على النحو التالي :

Protogenes Cloudi suavei heicei situst mimus,
plourima que fecit populo sovreis gaudia nuges.

« هنا يرقد بروتوجينيس بن كلوليوس ، ممثل الميميـات اللطيـف ، الـذي قـدم للجمهور فكاهات كثيرة للغاية ونكات لطيفة جذابة.»

ويعتقد الباحث بوشيلير Buecherler أن هذه المرثية لا تبعد كثيرًا عـن عـصر إنيوس؛ ومن الواضح أن بروتوجينيس عبد من أصل إغريقي، كان يرفه عن الجمهور « بمزاحاته المرحة»؛ ويفترض أنه كان مؤديًا فرديًّا للعروض المازحة (pagnia). ومـن عصر سولا وربما بعده، وصلتنا المرثية التي عثر عليهـا في رومـا، والتـي تخلـد ذكـرى يوخاريس Eucharis، وكانت أَمَة عند ليكينيا Licinia التي أعتقها فيما بعد. وكانـت يوخاريس ممثلة في عروض الميميات ، وحققت شهرة لم تدم طويلاً؛ إذ توفيت وهي في سن الرابعة عشرة. وتخبرنا المرثية القبرية عن حزن والدها على موتها وهي لا تـزال في

ميعة الصبا، وأنها حظيت بحب والدها وسيدتها، كما قيل إنها وصلت إلى درجة من البراعة في مهنتها، لدرجة يظن معها أن الموسيات أنفسهن هن اللائي قمن بتعليمها. كذلك ذكر أنها رقصت في المسابقات التي يقيمها «النبلاء» وذكر أنها كانت أول ممثلة ظهرت على خشبة «المسرح الإغريقي» . ويبدو من المحتمل على أية حال أن النساء قد اشتركن في عروض الميميات منذ البدء ، حتى في إيطاليا ولدينا قصيدة وداع من القرن الثاني ق.م. موجهة من أنتيباتروس Antipater من صيدا إلى الممثلة أنتيوديميس Antiodemis عند رحيلها إلى مدينة روما.

وكانت الدراما الأصيلة تتطلب مناخًا تسوده الحرية، كما استطاع فن الميمية أن يحافظ على كيانه حتى في بلاط الحكام. وقد كان الديكتاتور سولا مغرمًا بالميميات، وكان يتخذ إسيودي ميتروبيوس Iysiode Metrobius [11] صديقًا (وكان ميتروبيوس يلعب دور أنثى وهو مرتد ملابس الرجال). وفي هذه الفقرة تقريبًا يبدو أن الهزلية الساخرة قد أحرزت نجاحاً على حساب الدراما الراقية، وآنذاك أشرقت شمس العروض الأتيلية لفترة ما على الأفق الأدبي، وسرعان ما تبعها فن الميمية. وبشكل عام على أية حال ظلت الميمية فرعا أدبيا ثانويًا؛ ولنا أن نتخيل هذه الفرق الصغيرة من الممثلين الجوالين، رجالاً ونساءً وأطفالا، ينتقلون من مدينة إلى أخرى مثل الغجر، فيقيمون مسرحهم البسيط وستارته في ساحة السوق ويقدمون عليه عروضهم. وكان من بينهم كبير الممثلين (archimimus) ، أو كبيرة الممثلات (archimima)، اللذان كانا بمثابة القائدين لفريق من الأتباع (أو « السنيدة») . وربما كان الارتجال هو القاعدة؛ وكان السائد أن يبدأ كبير الممثلين بالإعلان عن عنوان العرض ، أو بتلخيص حبكته [« كان على كبير الممثلين (المسئول) أن يعلن في بداية الأمر عن عنوان الميمية التي كانوا يقومون بأدائها » = habebant suum auctorem qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret] ؛ كما يخبرنا إيسيدور

Isidore . وكان كبير الممثلين هذا يوجد على المسرح تقريبًا باستمرار، بحيث يتحكم في سير الحوار إلى حدٍّ كبير؛ حيث إن « الممثل الثاني » في عرض الميمية كان مجرد عبارة عن شخص سوف « يلعب دورًا ثانويًا » ، حسب قولنا . وكان « ممثل الأدوار الثانوية actor secundarum partium : » يؤدي هذه الأدوار كما لو كان مهرجًا أو بهلولًا؛ وربما تمثلت إحدى طرائقه في إثارة الضحك في أخذه كلمات كبير الممثلين بمعناها الحرفي الضيق، وهي حيلة قديمة كانت موجودة حتى في زمن بلاوتوس. وكان الزي المميز للممثل يسمى ricinium، الذي كان فيما يبدو غطاءً للرأس والوجه معًا ، يمكن طرحه إلى الخلف، أو جذبه إلى الأمام كي يستر الرأس ؛ وهناك أيضًا ما يُسمى centunculus، وهي سترة مرقعة، وثوب ضيق يبرز منه عضو الذكورة phallus؛ كما كان الممثل حليق الرأس، وحافي القدمين. ولا يجب أن نفترض – على أية حال – أن جميع شخصيات العرض، كانت ترتدي هذه الملابس ، فلا بد أن الغندور المتأنق، الذي يتحدث عنه أوفيديوس، كان يرتدي ملابس تحاكي طراز العصر، ولا بد أن الممثلة الجميلة كانت تظهر على خشبة المسرح وهي في أبهى ملابسها وأكثرها جاذبية. وربما لم يكن حجم الفِرَق المسرحية كبيرًا بالشكل الذي أصبح عليه فيما بعد، حيث يُظْهِر رسم على مصباح آتيكي ثلاثة ممثلين (ومن المفترض أنه كان معهم ممثلة أنثى تلعب الدور المحوري الذي ظهر في العنوان ، وهو دور الحماة)، ويتحدث أوفيديوس عن فريق مكون من ثلاثة ممثلين: الزوجة الآثمة، والزوج المسن المغفل، والعاشق الغندور المسرف في الأناقة.

وكانت الحبكات بسيطة، وحلول العقدة الدرامية في الغالب فجائية. أما الموضوع السائد فكان ظهور شخص ما في موقف جديد – فنجد على سبيل المثال فقيرًا يصبح ثريًا على حين غرة [بعوز الآن ، وثري فجأة : modo egens , repente diues – كما يقول شيشرون–]. كما يتذكر يوفيناليس – عند حديثه عن اللقطاء الذين

يتم تبنيهم عند عائلات عريقة – فن الميمية [*]. فالثروة قد لا تدوم ،وربما نرى شخصا كان بالغ الثراء ، ثم اضطر إلى التخفي متنكرًا في عباءة حقيرة، ليسرع منصرفًا من المسرح. وكانت النهايات المفاجئة أمرًا طبيعيًا في هذه المقطوعات القصيرة الارتجالية، ومن الواضح أن شيشرون في هذا الصدد يقارن بدقة الميمية بالدراما المتسقة، إذ إنه يخبرنا أنه عندما تصل الحبكة إلى طريق مسدود، يكون الحل هو أن تبادر إحدى الشخصيات بالفرار خارجة من المسرح، وإذ ذاك يكون على العمال المختصين scabillari أن يعطوا الإشارة لإنزال «الستار»، فيرتفع الستار avaleum من الأرضية لحجب المسرح عن الأنظار . وثمة نوع آخر من الستائر ربما كان أكثر ارتباطًا بوجه خاص بعروض الميميات، تسمى siparium ، يحتمل أنها كانت ستارة محمولة كان الممثلون يقفون خلفها انتظارًا لدورهم. ويعرض ديوميديس تفسيرًا محتملاً [وإن كان بالقطع مستبعدًا] للمصطلح planipes (= حافي القدمين) ، من شأنه أن يفسر الحقيقة [لو كانت أصلاً حقيقة] القائلة إن ممثلي عروض الميميات لم يكونوا أصلاً يقفون على منصة مرتفعة، بل على مستوى الأوركسترا ، حيث كانوا يضعون أدواتهم وتجهيزاتهم ويؤدون أدوارهم في المقطوعة المعروضة ، وهناك فقرة محرفة لفيستوس (Festus) يبدو أنها تعني أن عروض الميميات كانت تقام في الأوركسترا، في الوقت الذي كان يتم فيه تجهيز المسرح لعرض مسرحية جديدة . ويبدو أن كلا من ديوميديس وفيستوس كانا يفكران بلغة المسرح الإغريقي الذي كان يحظى بأوركسترا كبيرة المساحة ، صالحة لاستيعاب الفقرات الفاصلة [حيث تعزف الألحان بين فقرات المسرحية]. ويصف أبوليوس أنه في مسرح كورنثة – بعد أداء الرقصة الافتتاحية – (ويفترض أنها كانت تتم في الأوركسترا) – كانت الستارة (avlaeum) الكبرى ترفع ، وكانت الستائر المحمولة (siparia) تطوى، ثم يجري عرض مشهد بالغ التنميق والتفصيل. وعلى زمن أبوليوس، يبدو أن إنزال الستار قد أصبح إجراءً متبعًا ، كما هو الحال الآن في مسرحنا المعاصر [انظر الملحق E]. وفي زمن شيشرون، كان من الواضح

أن ممثلي الميميات كانوا يؤدون عروضهم على خشبة المسرح ، على غرار سائر الممثلين في المسرح الروماني . ومن الواضح أيضا أن الستارة – بغض النظر عن شكلها – كانت أهم بالنسبة إلى عروض الميميات ، أكثر من أي شكل آخر من الدراما.

ولكون الميمية قصيرة ، ومسلية ، ومحلية ، وغير مكبلة كليًا بأية اعتبارات تتعلق بالتنقية الفنية أو الاحتشام ، فضلاً عن كونها قادرة على اتخاذ الأسلوب الأكثر إيجازًا حسب المناسبة، فإنها كانت أكثر اقترابًا من الأذواق الواقعية للجمهور الروماني من أشكال الدراما الأخرى. وقد يصعب علينا أن نصف بالتفصيل مثل هذا النوع من التأليف، الذي لم يكن له شكل معين بل كان دائم التغير والتقلب ، بيد أن ثمة قدرًا من الضوء يمكن أن يُستَمد من العكوف على دراسة الشذرات الأدبية.

الميمية الأدبية

كان ديكيموس لابريوس Decimus Laberius [١٠٦ ق.م.] أول كاتب لاتيني يقدم شكلاً مكتوبًا للميمية، وهو شخصية رومانية رفيعة من طبقة الفرسان. وغني عن القول إنه لم يكن مخيرًا في أن يمثل في الميميات التي ألفها ؛ إذ إن مكانته الاجتماعية العالية ترسخت في المجتمع لدرجة أنه كان بوسعه رفض العرض المقدم من كلوديوس لتقديم ميمية لما فيها من سخرية وتوبيخ ، ومن ثم تمكن الدهماويون من إنزال العقاب به ، وأقدموا على نفيه لفترة قصيرة من الزمن إلى ديراكيوم Dyrrhacium، [وهي إشارة إلى نفي شيشرون آنذاك]، وكان ما سبب صدمة قاسية لكبريائه، أن يوليوس قيصر أجبره – وهو في الستين من عمره – على الظهور على خشبة المسرح منافسًا لكاتب ميميات شاب وممثل، كان فيما مضى عبدا يدعى بوبليوس سيروس Publius Syrus. وما زال بحوزتنا، البرولوج المعبر عن الرجولة والكبرياء، الذي ألقاه لابيريوس في تلك المناسبة، بما ينطوي عليه من تحذير صريح للديكتاتور (قيصر) نفسه :

«إنه بحاجة ماسة إلى أن يرتعد فرقًا من أناس كثيرين يخشاهم الكثيرون.»

ولقد منح يوليوس قيصر الجائزة لسيروس؛ بيد أنه منح لابيريوس نصف مليون سيستيركيس وخاتما ذهبيًا، في إشارة ضمنية لاستعادته رتبة الفارس التي فقدها بالظهور في عرض الميمية، ورغم ذلك، لم يفسح له زملاؤه من طبقة الفرسان مجالاً بينهم، عندما حاول استئناف مقعده بينهم بوصفه مشاهدًا. ونادى شيشرون ساخرا من مكانه في مقاعد أعضاء مجلس الشيوخ قائلاً : "كان بودي أن أفسح لك مكانًا، لولا أنني لا أجد مكانًا لنفسي!" [وفي هذا إشارة ضمنية إلى مساندة قيصر لمجلس الشيوخ] . وهنا رد لابيريوس بسرعة بديهة يحسد عليها : " من المدهش ألا تجد مكانًا لنفسك، رغم أنك عادة ما تجلس على مقعدين في آن واحد !"، وفي برولوج أورده لابيريوس في ميمية تالية ، أدرج إشارة تتسم بالكبرياء تكشف عن سرعة زوال شعبية كاتب الدراما. وبعد عام أو عامين، وافته المنية عام ٤٣ في بلدة بوتيولي Puteoli.

ولدينا اثنان وأربعون عنوانًا من الميميات التي ألفها ، وما يقرب من مائة أربعين بيتًا بعضها غير مكتمل. ولقد ساد اعتقاد أن التقابل بين المقتطفات الطويلة من برولوج واحد والبقايا الهزلية من نصوص الميميات ذاتها ، يوضح أن برولوج الميمية كان هو وحده الذي يكتب كاملاً، في حين أن بقية الميمية كانت ترتجل إلى حد ما. وكانت بعض أسماء المسرحيات إغريقية مثل : [Necyomantia, Cacomnemon, Ephebus]، غير أن معظمها كانت تحمل عناوين لاتينية ،ويذكرنا بعضها بكوميديا البالياتا مثل : ["وعاء الذهب" Aulularia]، أكثر مما يذكرنا بكوميديا التوجاتا : "الينابيع الساخنة" Aquae Caldae، "مهرجان مفترق الطرق" Compitalia، "القصار" Fullo، "الساتورناليا" Saturnalia، "الحائكة" Staminaria]، وربما كانت مسرحية "أنَّا بيرينا" Anna Perenna، محاكاة ساخرة للأساطير، وهي قريبة الشبه بمسرحيات رنثون الهزلية Rhinthonica. ولم يكن للميمية - إذا اعتبرناها نوعا

من أنواع الدراما - شكل محدد، لدرجة يصعب معها التكهن بعنوان المسرحية الميمية النمطية؛ وحيث إننا - على أية حال - نسمع عن اشتراك الكلاب في العروض الميمية، فمن المثير أن نجد عناوين عروض على شاكلة "الجرو" Catularius و "الكلب الصغير" Scylax، بينما يذكرنا عنوان مثل Centonarius بالتعدد التقليدي لألوان مهرج الميمية أو ما يسمى "الرداء ذو الألوان المتعددة" centunculus. وربما توحي مسرحية "الفقر" Paupertas بنوع من المناظرة بين الشخصيات المتجسدة للفقر والغنى، ونتذكر مسرحية بعنوان "التحكيم بين الموت والحياة" Mortis et Vitae Iudicium لنوفيوس. وتوحي مسرحية "التوأمان" Gemelli بموضوع مستحب في الكوميديا الحديثة، وهو الخلط بين الشخصيات، ولكن إذا افترضنا أن عروض الميميات كانت تؤدى بدون أقنعة، فمن الصعوبة بمكان أن نرى كيف يمكن أن يتحقق المطلوب بين الممثلَيْن كليهما؛ وربما كان التوأمان هما "كاستور" Castor و"بولوكس" Pollux، وربما كانت المسرحية محاكاة ساخرة. وتوحي عناوين مسرحيات ، مثل: ["الحمل"، "الثور"، "الجوزاء"، و"السرطان"، و "العذراء"] بأن لابيريوس كتب مجموعة كاملة من المسرحيات، على أسماء دائرة البروج، وقد يخلص المرء إلى أن هذه المقطوعات الميمية كانت قصيرة.

وثمة دليل في الشذرات مفاده بذاءة موضوع هذه الميميات وألفاظها ، وأنها كانت تتناول التيمات التقليدية في الميمية ، ومنها الزنا [التي يبدو أن لابيريوس ابتكر لها مجموعة من المصطلحات الفنية ، هي moechimonium (ارتكاب الزنا) ومترادفاتها adulteritas , adulterio ، والرذائل غير المألوفة. وهناك بيت في مسرحية "الغازلة أو المشتغلة بالإبرة" يقول : "سيدتنا تعشق ربيبها لدرجة الذهول والافتتان"، يوحي إلى حد ما بحبكة تشبه حبكة الميمية التي عثر عليها بمصر مدونة على ورقة بردية ، ونشرت في مجموعة أوكسيرنيخوس .P. Oxy، والتي ربما تتضمن محاولة للتخلص من الزوج المقيت غير المرغوب فيه ، عن طريق دس السم له ، ولدينا

ثلاث إشارات إلى النعاس، أو الجرعات المنومة (٣، ١٠، ٨٦)، قد تشير إلى التعامل الإجرامي بالمخدرات والعقاقير، ولعل زوجة الأب الآثمة قد افتضح أمرها في الوقت المناسب، أو لعلها لاقت الخيانة من ربيبها الذي يقول : "أرى زوجتك – التي حلت محل أمي – يرجمها الناس بالحجارة". وثمة تيمة أخرى من تيمات الميمية تتجلى في التلفظ بلغة أجنبية أو غامضة [مثل اللغة الهندية المزعومة التي وردت في هزلية "أوكسيرنيخوس" الساخرة]،ربما تظهر في عبارة : "لم أدرك أنك كنت تتحدث بلغة البربر". وربما اتضحت بطريقة لافتة للنظر تيمة الغباء النمطية في الميميات، مثل ما جاء في مسرحية : "الرجل ذو الذاكرة الضعيفة"، التي تقول في إحدى شذراتها: "ها هو ذا الأبله الذي وفد إليّ من أفريقيا منذ شهرين". ويتضح بجلاء الولع التقليدي لفن الميمية بالإشارات الموضعية التي تتميز بكونها ساخرة لاذعة، وذلك من خلال إشارة إلى أحد المحتالين الذي ينهب مقاطعته [على غرار فيريس Verres] وكذا من خلال إشارة إلى ابتداع قيصر لطائفة من المشرفين على ساحة السوق، وخطته المزعومة لإضفاء الشرعية على الزواج بامرأة ثانية، وكذا البيت الوارد في البرولوج الشهير الذي يقول : « أيها المواطنون الرومان، ها نحن نفقد حريتنا !» ، ويتضح الأسلوب المحلي لبعض الفقرات في نبرة الأسى والأسف التي يعبر بها شخص لاضطراره إلى الخروج من كوخه أو من متجره (taberna) تحت وابل من المطر. وهناك مقارنة بين القصارين الذين يدوسون بأقدامهم الأقمشة في الحوض بطيور الغرنوق البالبارية Balearic. وكان الفلاسفة دومًا مادة خصبة لكتاب الكوميديا، ولدينا إشارة ساخرة إلى الفلاسفة الكلبيين والفيثاغوريين. ويبقى السؤال : هل كانت مسرحية "الفتى" Ephebus تحتوي على مشهد في السماء؛ حيث تناقش الآلهة مصير روما؟ من الواضح أن الآلهة كانت تطلب من جوبتر أن يكبح جماح شهوة الرومان، أصحاب العباءة الأرجوانية، وفسقهم؛ وربما تعلن الربة جونو بمرارة أن الآلهة أسبغت على عشيرة الرومان هذه الإمبراطورية الشاسعة مترامية الأطراف. وهناك فقرة مثيرة من مسرحية بعنوان (Restio)، ربما تكون قد وردت في البرولوج، تظهر مشاعر أب ثري ولكنه بخيل، يقتله الأسى وهو يرى ابنه وهو يبعثر ثروته، وهو يقول فيها :

"يضع الفيلسوف ديموقريطوس Democritus من أبديرا Abdera درعًا يجمع به أشعة الشمس، حتى يغشى منه البصر، ويصاب بالعمى، ليحرم نفسه من رؤية الثروة والحظ الحسن وهما يذهبان إلى الأوغاد ، كذلك أنا أتمنى أن أجعل بريق المال يعمي بصري حتى آخر يوم في حياتي، حتى لا أرى ابني التافه المبذر يعيش في رغد من العيش".

ولا زلنا نجد العبقرية الكوميدية اللاتينية تسعى إلى التورية والتلاعب بالألفاظ في أبيات ، مثل :

delenimenta
ad amorem deliramenta , veneficia beneficia sunt.

« التزلف إلى العشق جنون وهذيان ، ولكن وسائل السحر والشعوذة مجلبة للنفع.»

ونرى صدى بلاوتوس في :

non mammosa, non annosa, non bibosa , non procax.

« ليست ذات نهدين كبيرين ، وليست مسنة ، وليست سكيرة، ولا وقحة سليطة اللسان.»

وفي الحقيقة نعرف أن لابيريوس استخدم اللغة بحرية دون قيود، واستخدم صيغًا لاتينية غامضة، وجعل اللغة العامية تتماشى مع سياق العصر [مثلاً استخدم كلمة manuarius بمعنى "لص"]. [Gell. 16. 7].

ويعترف هوراتيوس بقدرة لابيريوس على الهزل والسخرية، لكنه يقول إن هذا في حد ذاته لا يكفي للإعجاب بمسرحياته بوصفها «قصائد راقية». وكل الشذرات منظومة في البحور العادية المألوفة في الإلقاء المسرحي، أما البحور المسماة « بالغنائية » فهي طفيفة الأثر.

وكان بوبليوس سيروس، منافس لابيريوس الناجح المتألق ، كما نستشف من اسمه، عبداً من سوريا Syria، وكان موهوبًا بالظرف والفكاهة التي اشتهر بها

السوريون.وأدت قدراته العقلية ورشاقته الجسدية إلى أن يحظى بالعتق والحرية، وأن يحصل العلم والثقافة ورعاية النبلاء . ولقد حقق شهرة كبيرة بوصفه كاتبًا وممثلاً في عروض الميميات في مدن أقاليم إيطاليا، ثم يمم بعدها شطر روما للمشاركة في مسابقات قيصر عام ٤٦ أو ٤٥، وتحدى منافسيه في العروض الارتجالية، وتفوق عليهم جميعا، بما فيهم لابيريوس. وتوضح المكانة العليا التي حظي بها لدى القيصر هذا العبد السابق، الذي امتهن كتابة عروض الميم وأداءها أمام العواهل، ولع هؤلاء الحكام بأنواع التسلية والفكاهة التي كانت تروق للعامة. ولم يصلنا – كما هو متوقع – من تلك المقطوعات المسرحية التي يغلب عليها الارتجال إلى أبعد تقدير، سوى القليل من عروض الميميات التي ألفها سيروس. وهناك عنوانان لمسرحيتين مغلفتين بظلال الشك، وشذرتان تعكسان قدرًا من الاستنارة ، وكذا فقرة يبلغ طولها حوالي ستة عشر بيتا، ينبري فيها المؤلف لإدانة إسراف الرومان، جاءت على لسان تريمالخيو [Petr. 55, 5] بوصفها من تأليف سيروس، لكن يعتقد الآن في العادة أنها محاكاة لأسلوب سيروس، وأن مؤلفها هو بترونيوس نفسه، والأكثر إدهاشًا أن لدينا مجموعة ضخمة من المأثورات الأخلاقية والإبجرامات المنسوبة لسيروس، لا ريب أن أغلبها أصلي . ولقد كان مستواها الأخلاقي الرفيع مثار دهشة سينيكا، الذي يلاحظ أنها خليقة بالتراجيديا أكثر من الميمية.

ومن الواضح أن الرومان كانوا يحبذون وجود عنصر الوقار والرزانة حتى في سخافات الميمية الهزلية ، مثل البيت التالي الذي يقول :

O vitam misero longam, felici brevem !

« فيا لها من حياة طويلة للبائس التعس ، وقصيرة للهانئ السعيد ! »

وهي تظهر أن سيروس كان يتمتع بمواهب أكثر بكثير من التعبيرات الهزلية والإشارات الماجنة الساخرة (mimicae incptiae) المخصصة للعرض المسرحي

[verba ad summam caveam spectantia] ، ونعرف أن هذه الإبجرامات، كانت قادرة على إثارة الضحك المفرط :

non vides quemadmodum theatra consonent quotiens aliqua dicta sunt quae publice adgnoscimus et consensus vera esse testamur ?

وبالحديث عن سيروس ولابيريوس نكون قد وصلنا إلى نهاية عصر الجمهورية. وها نحن قد تناولنا كل أشكال الدراما المعروفة إبان عصر الجمهورية. ووفقًا للمخطط العام لهذا العمل، سأحاول الآن تقديم بيان عن طريقة إنتاج هذه المسرحيات وعرضها على خشبة المسرح، اعتمادًا على المعلومات المتوفرة قدر الإمكان في نصوص المسرحيات ذاتها.

الفصل التاسع عشر

البرولوجات اللاتينية وقيمتها بوصفها دليلاً على أحوال المسرح

تستهل كل مسرحيات ترنتيوس ومعظم مسرحيات بلاوتوس ببرولوجات، استخدمها ترنتيوس في الرد على هجوم أعدائه، ومن الواضح بناء على ذلك أنها كُتبت على يد ترنتيوس نفسه، وأنها تعكس أحوال زمانه. ولكن الغموض يكتنف أصل برولوجات بلاوتوس: فبرولوج مسرحية "كاسينا" تحديدًا يشير إلى إعادة عرض المسرحية على خشبة المسرح بعد مرور وقت على وفاة بلاوتوس، وتم ذلك أثناء حياة بعض المشاهدين الذين كانوا قد شاهدوا العرض الأول للمسرحية. ومن الواضح أن هذا البرولوج قد دون جزئيًا بعد وفاة بلاوتوس من جهة، وأنه من جهة أخرى ليس مترجما على الأقل عن أصل إغريقي، بل هو لاتيني الأصل بلا جدال. ويبدو أن البرولوج المكون من بيتين في مسرحية "بسيودلوس" (= المخادع)، الذي يقول [من الأفضل أن تنهض واقفًا على قدميك؛ لأن إحدى مسرحيات بلاوتوس الطويلة على وشك أن تعرض على المسرح]، يبدو أنه كتب بعد وفاة بلاوتوس. كذلك يقول ملقي برولوج مسرحية "التوأمان منايخموس": "ها أنذا أحضر إليكم بلاوتوس بلساني لا في يدي". ولنا أن نتساءل: هل كان بلاوتوس يقصد حقا الإشارة إلى نفسه بهذه الكلمات؟. ومن النادر أن نجد في أي برولوج لبلاوتوس ما يمكن أن يسمى تحديدًا إشارة معاصرة دونت على يد بلاوتوس نفسه. (انظر مسرحية: "علبة الحلي" الأبيات ١٩٧ - ٢٠١). وعلى أية حال، فإنني أعتقد أنه حتى حيثما يكون هناك نوع من الشك في وجود إضافات أدخلت بعد عصر بلاوتوس، فإن هذه الإضافات وأمثالها لا بد أنها تنتمي - مثل برولوج مسرحية "كاسينا" - إلى فترة لا تبعد زمنيًا كثيرًا عن تاريخ وفاته. ويفترض أنها كانت من عمل المنتجين، فمن سوى المنتج كانت تسنح له

الفرصة أو الدافع للعبث أو التلاعب في النص ؟ هي إضافات إذن تنتمي إلى فترة زمنية كان المسرح فيها نشطًا وفعالا ، قبل ترسيخ معالم النص على يد ناشرين لصالح جمهور القراء. وهي أيضًا بمثابة دليل جيد على حال المسرح خلال القرن الثاني . ومن ناحية أخرى ، فبوسعنا أن ندرك أن بعض أجزاء هذه البرولوجات ربما ترجمت عن اليونانية على الأرجح على يد بلاوتوس نفسه. لكن يندر أن تكون الإشارات إلى أحوال المسرح مأخوذة بالكاد عن أصول إغريقية ؛ ذلك أن أوصاف الظروف الحقيقية للمسرح اليوناني قد لا تكون ملائمة للمسرح الروماني، ولم يكن هناك أي كاتب درامي سليم العقل يمكن أن يسلم جدلا بأمثال هذه الفقرات الوصفية أو يأخذها على عواهنها (على فرض أنه عثر عليها في نصه الأصلي) دون أن يقوم بتعديلها وتطويعها لتلائم أحوال زمانه .

ولدينا قليل جدًّا من الأدلة المباشرة بشأن البرولوجات في الكوميديا الإغريقية الحديثة. كما أننا نعرف أن الآلهة كانت تظهر أحيانا لتقدم للمشاهدين المعلومات الضرورية عن الموقف الدرامي. فمسرحية "الفتاة مقصوصة الشعر" لمناندروس كانت تحتوي على برولوج من هذا النوع على لسان ربة سوء الفهم، بقي لنا جزء منه . وتبدو نغمة هذه الشذرة الفريدة بمثابة حقيقة؛ حيث تظهر هذه الربة لتؤكد اهتمام المشاهدين بالمسرحية ، وهي لا تبدي أية محاولة لبث الحيوية في روايتها بالنكات أو الاستعطافات والوعود والإشارات الموضعية من أي نوع. وهذا برولوج "مؤجل" ، تم إلقاؤه لا في بداية المسرحية ، ولكن بعد عرض عدة مشاهد على المسرح . وهو برولوج متزن في نغمته على غرار البرولوجات التفسيرية عند يوربيديس. ولدينا أيضا إشارات طفيفة في الكوميديا الوسطى والحديثة إلى موضوعات أدبية ، ويبدو أن موضوعا أو اثنين من هذه الموضوعات قد دارت أحداثهما في البرولوجات، كما أنهما في الحقيقة يتناولان استخدام البرولوج التفسيري والقضايا المرتبطة به. وتختلف برولوجات بلاوتوس وترنتيوس تماما عما هو سائد ومعروف لدينا عن البرولوجات

الإغريقية، ويتراوح هذا الاختلاف بين تقديم المعلومات والدعاية أو الترويج. ولم يكن بوسع الكتاب الرومان افتراض أن جمهور المشاهدين مهتمين بالمسرحية، وكان الهدف المقصود من وراء تلك البرولوجات - قبل أي شيء - هو ضمان نسبة حضور مناسبة لمسرحياتهم .

وللبرولوج عند بلاوتوس مسحة معتدلة ، ويمضي المتحدث بالمشاهدين قدمًا حيث يجدهم، ويكون هدفه هو أن يقدم لهم ما يروق لهم. أما البرولوجات عند ترنتيوس فهي بالغة الجدية وتتضمن قدرًا من الارتياب والكآبة. ويرغب ترنتيوس في أن يقدم للمشاهدين ما يجب أن يحبوه ، ويصعب أن نحدد أي كاتب منهما يقدم لنا الانطباع الأكثر ضبابية وكآبة عن الجمهور الروماني .

ويبدو أن البرولوج التفسيري الذي يزود المشاهدين بالمعلومات لم يقدم إطلاقًا للنظارة الرومان . وكان لزامًا على كاتب الدراما أن يضمن اهتمام المشاهدين من البداية ، لكن كيف ؟ تلك هي المشكلة. وربما كان ما يؤدي إلى النجاح هو مناشدة الجميع الالتزام بالصمت ، وإلقاء مزحة، والوعد بأن المسرحية ستكون شيقة وممتعة ، وطرح إشارة إلى الموضوع . وربما كان البديل هو تفضيل عدم وجود برولوج ، بل أن تبدأ المسرحية توًّا بمشهد حيوي أو مؤثر. وثمة حل وسط ممكن يتمثل في تقديم المعلومات الضرورية في برولوج "مؤجل" ، مثل البرولوج الذي جاء على لسان ربة العون (Auxilium) في مسرحية "علبة الحلي"، وهو برولوج واقعي لدرجة يمكن اعتباره فيها ترجمة مباشرة من النص الإغريقي. وعندما يقدم بلاوتوس معلومات في بداية المسرحية نلاحظ أنه أحيانًا يعد المشاهدين بأن المعلومات مختصرة :

nunc argumentum accipite atque animum advortite;
quam potero in vebra conferam paucissuma. [Men. 5-6]

« والآن إليكم موجز (للمسرحية) فأعيروني انتباهكم؛ حتى أتمكن من سرد (الموجز) في كلمات قليلة للغاية.» (Men. 5, 6).

وكذلك في مسرحيتي "الحمير" (البيت ٨)، و"ثلاث قطع من النقود" (البيتان ٤-٥). ومن الواضح أن كاتب الدراما كان في ورطة لا يُحسد عليها أو أنه كان واقعًا بين شقي الرحى كما يقال . فلو أنه لم يقدم سوى معلومات بالغة القلة لارتجع على المشاهدين واضطربوا؛ ولو أنه أسهب في عرض المعلومات لشعروا بالملل. وربما ساوره إحساس أنه لو لجأ إلى الاستطراد (الانتقال من موضوع لآخر) عن طريق إقحام ثرثرة ممثلي الكوميديا وحيلهم المعروفة ، بجميع صنوفها، لأمكنه اجتذاب انتباه المشاهدين وكسبهم إلى صفه، أثناء إفصاحه عن المعلومات الضرورية . فقد كان لزامًا عليه أن يضع في اعتباره التكتيك أكثر من الاستراتيجية.

وكان المسرح بالنسبة للرومان مكانًا يجدون فيه المتعة بصورة أساسية، ولم يكن لهم هدف من وراء الكوميديا سوى تحقيق التسلية والبهجة . وكان لزامًا على المسرح منافسة أشكال التسلية الأخرى مثل الرقص على الحبال . وربما نتج عن الإخفاق في تحقيق التأثير المباشر خلو المقاعد من المتفرجين ، كما يتضح لنا من مقدمتي مسرحية "الحماة" لترنتيوس. وكان كاتب الدراما أمام مثل هذا الاحتمال مضطرا إلى الترويج لسلعته :

inest lepos ludusque in hac comoedia;
ridicula res est !
[Asin. 13-14]

« في هذه الكوميديا بهجة ساحرة وتمثيل (رائع)؛ حيث إن موضعها كوميدي ساخر.»

وكان القصد من هذه الوعود هو ضمان توافر الصمت والانتباه اللازمين:

ita huic facietis fabulae silentium
(Amph. 15; Capt. 54; Poen. 3)

« والصمت (مطلوب) على هذا النحو في مثل هذه المسرحية.»

وكانت برولوجات بلاوتوس تهدف إلى تحقيق الترفيه، ويجب ألا نأخذها دومًا من الناحية الحرفية. إذ يصعب مثلاً أن نفترض أن التحذيرات الكوميدية الموجهة إلى

السيدات العقيلات والوصيفات والمحظيات ، كان هدفها الطاعة أو الانصياع ؛ غير أنها كانت تتضمن بين ثناياها ، على الأقل ، وجود سيدات في صفوف الجمهور . أما برولوجات ترنتيوس فلم تكن تهدف إلى التسلية والترفيه، بيد أنها ربما كانت تهدف أحيانًا إلى التمويه والتضليل.

تطور المهرجانات الدرامية في روما :

كانت كل العروض الدرامية في روما تقدم بوصفها جزءًا من مهرجان أو احتفال ما ، وكانت هذه المهرجانات منذ البداية مرتبطة بديانة الدولة الرسمية، وكانت تحافظ دومًا على السمة الرسمية. وبغض النظر عن المهرجانات المخصصة لمناسبة بعينها [مثل المسابقات الجنائزية] كانت كل العروض ludi (الكوميدية) تقع تحت إشراف الموظفين العموميين وكانت الدولة تتحمل نفقاتها، أو كان يتحملها الموظفون المشرفون عليها، أو الأثرياء ، وكان دخولها مباحًا مجانًا للجمهور بأسره. وكانت المسابقات الرسمية ludi scenici التي تشتمل على عروض درامية على النحو التالي:

اسم المهرجان	على شرف الإله	موعد بدايته	بداية العروض التمثيلية	الموظفون : التاريخ	المدة خلال عصر الإمبراطورية
Romani المسابقات الرومانية	جوبيتر	القرن السادس ؟	عام ٣٦٤ ق.م.	Cur. aediles ١٥ سبتمبر	٤-١٩ سبتمبر
مسابقات الزهور Florales	فلورا	عام ٢٣٨ [أصبح سنويا ١٧٣]	؟	Cur. aediles ٢٨ أبريل	٢٨ أبريل حتى ٣ مايو
مهرجانات الطبقة العامة Plebei	جوبيتر	عام ٢٢٠؟	عام ٢٠٠	Pleb. aediles ١٥ نوفمبر	٤-١٧ نوفمبر
مسابقات أبولو Apollinares	أبولّو	عام ٢١٢	عام ١٦٩	Praet. urb. ١٣ يوليو	٦-١٣ يوليو
المهرجانات الميجالية Megalensis	الأم الربة الكبرى	عام ٢٠٤	عام ١٩٤	Cur. aediles ٤ أبريل	٤-١٠ أبريل

وشملت المهرجانات وسائل أخرى للتسلية، مثل مسابقات السيرك ، ونزال المجالدين، وقتال الوحوش، والمصارعة، والملاكمة، والرقص على الحبال .. إلخ، وأحيانا كانت عناصر الجذب التنافسية تحدث بالتزامن مع العرض الدرامي . واختلفت بالطبع أماكن العروض؛ فالسباق بالطبع كان في السيرك، وقبل أن يكون في روما مسرح دائم ، كانت المسرحيات تُعرض على خشبة مسرح يقام بطريقة مرتجلة، ربما بالقرب من معبد الإله الذي كان المهرجان يقام على شرفه. وكانت هناك أيضا مسابقات خاصة، مثل مسابقات النذور ludi votivi، التي تقام عند تدشين أحد المباني الحكومية أو العامة، والمسابقات التي كانت تقام احتفالاً بانتصار أو حدث سعيد، والمسابقات الجنائزية على شرف النبلاء الذين رحلوا عن الحياة. وعلى غرار المسابقات المنتظمة فقد استمرت هذه المسابقات الخاصة في النمو والتطور لتصبح أطول مدة وأروع عرضًا. وفي نهاية عصر الجمهورية ، وطوال عصر الإمبراطورية، كانت هناك مناسبات متكررة خلال شهور الصيف، كان بوسع العامة خلالها مشاهدة العروض الدرامية. أما خلال الشتاء ، منذ أواخر شهر نوفمبر حتى حلول شهر مارس، فكانت العروض المقامة في الهواء الطلق تتوقف بالضرورة ؛ ويخبرنا يوفيناليس أنه آنذاك كان يجب على المهووسين بالمسرح أن يشبعوا هوسهم هذا في العروض المسرحية الخاصة.

ورغم أن كل المسابقات كانت تهدف إلى كسب رضا الجمهور، ورغم أن مقدمي العروض كانوا يبذلون كل غالٍ ونفيس من أجل تحقيق هذه الغاية، فإن إشراف الدولة قد أبقى حرية المؤدين والممثلين داخل حدود بعينها (لا يمكن تجاوزها). وكانت حقيقة أن طائفة كبيرة من جمهور الناخبين كانت تتجمع في هذه المسابقات ، أمرًا ذا دلالة سياسية. ذلك أنهم كانوا يستحقون التسلية والترفيه بهدف كسب أصواتهم؛ غير أن أي محاولة لاستغلال المسرح بهدف الدعاية السياسية كان ينظر إليها بعين الحسد أو الغيرة. وبوسعنا أن نعزو الاحتشام النسبي للكوميديا اللاتينية (التي تتميز عن فن الميمية والهزلية الساخرة) على الأرجح إلى الطبيعة

الرسمية لهذه المسابقات ؛ غير أنه في مهرجانات الربة فلورا (= ربة الزهـور) المرحـة الصاخبة -كما سبق أن شاهدنا- وصلت الحرية إلى درجة سمح بها لممثلات عـروض الميميات بالظهور أمام الجمهور عاريات كما ولدتهن أمهاتهن .

وفيما يلي سرد عام للمسابقات خلال عصر الجمهورية. ففـي زمـن بلاوتـوس كانت الأمور تجري على نطاق أبسط ، ويخلص كوريلماير Kurrelmeyer إلى أنـه منـذ عام ٢٤٠ ق.م. ، ربما كان هناك يوم واحد في العام مخصص لعرض المسرحيات ، وفي عام ٢١٤ ق.م. زيد هذا اليوم إلى أربعة أيام تقـام فيهـا المسابقات الرومانيـة (Ludi Romani). ومنذ عام ٢٠٠ ق.م. ، يمكن أن نضيف على الأقل يومًا واحدًا لمسابقات الطبقة العامة (Ludi Plebei)، ومنذ عام ١٩١ق.م. بوسـعنا أن نـضيف عـلى الأقـل يومًا آخر للمسابقات الميجالية (Ludi Megalensis) [قوائم مسرحيتي "ستيخوس" و"بسيودولوس"]. «وقبل عام ٢٠٠ ق.م. ليس هناك دليل محدد على أن هنـاك أكثـر من أربعة أيام كانت فيها مسابقات الطبقة العامة تتضمن العروض المسرحية (Ludi Scaenici)، رغم أنه في عـام ١٩٠ ق.م. ربـما زِيـدَ العـدد إلى سـبعة أيـام أو ثمانيـة» [Kurrelmeyer, Economy of Actors in Plautus, p.7] وربـما كانـت تُعـرض خلال اليوم الواحد نفسه أكثر من مسرحية (Pseud. Prol.)، لكـن مـع ذلـك ظلـت فرص كتاب الدراما والممثلين محـدودة إلى حـد بعيـد ، ويـصعب معرفـة كيـف كـان الممثلون يكسبون قوت يومهم خلال مدة الواحد وخمسين أسبوعا التـي لا يمارسـون فيها التمثيل. ولعلهم كانوا يشاركون في عروض الهزليات الأتيلية، وعروض الميميات وأمثالها. وربما كان بلاوتوس نفسه ينبري للقيام بذلك، هذا لو أننا فهمنا تفسير اسمه على أنه يوضح أنه كان planis pedibus، أي : "مفلطح القدمين" أو "حافي القدمين" ، وهـو اسـم لأحـد العـروض الميميـة. أمـا مـاكوس Maccus ، مؤلـف مـسرحيتي "التاجر" و"الحمير"، حسبما ورد في البرولوجات، فهو يحمل اسم واحد ممن يـؤدون الأدوار النمطية في المـسرحيات الأتيليـة. ويبـدو أن الممثلـين وكتـاب المـسرحيات في

بواكير العصر الروماني كانوا يكسبون أرزاقهم أو يقيمون أودهم عـن طريـق الترفيـه عن الجمهور، والعمل إذا سنحت لهم الفرصة بالرقص والغناء وأداء أدوار البهاليـل، وكذا بتدوين مقطوعات الهجاء اللاذع أو الغناء المستطاب، بقدر ما كانت تـسمح بـه مواهبهم وخبرتهم التي حصلوها من التدريب .

الفصل العشرون

الخطوات التنظيمية في عروض المسرح الروماني

كان هناك الكثير مما يتحتم القيام به خلال الفترة الفاصلة بين كتابة المسرحية وعرضها على المسرح. ولم يصلنا الكثير عن الخطوات التنظيمية المتبعة في إنتاج المسرح الروماني المبكر؛ فبلاوتوس يلزم تقريبًا الصمت في هذا الصدد، أما ترنتيوس فغامض ملتبس، وربما لا يعرف المتأخرون من الكتاب الحقائق المتعلقة بذلك. فبين كاتب درامي تعوزه النقود ويريد الترويج لمسرحيته، وجمهور من العامة الذين يهدفون إلى المتعة والتسلية على حساب شخص آخر، وموظف عمومي طموح كان يريد استكمال منحة الدولة (lucar) من موارده الخاصة، كانت هناك رابطة أساسية تتمثل في المنتج الذي يشرف على عرض مسرحيات ترنتيوس. وكان أمبيفيوس توربيو Ambivius Turpio ، منتج مسرحيات ترنتيوس ، رجلاً من مثل هذا النوع؛ إذ كان يشتري المسرحيات من ماله الخاص [pretio emptas meo... مسرحية "الحماة" البيت ٥٧](١)، رغم أنه كان يأمل في أن يستبقي لنفسه جزءًا من المال الذي كان يدفعه له الموظفون العموميون [مسرحية "الخصي"، البيت ٢٠]. وفي برولوج كتبه ترنتيوس لهذا المنتج [مسرحية "الحماة"، البيت ١٤ وما يليه]، نراه يدعي أنه شجع كايكيليوس على عرض مسرحياته، رغم مسلك الجمهور غير المحبذ لها. وقد يكون المنتج هو ذلك الممثل المسن الذي ألقى برولوج مسرحية "المعذب نفسه". ففي حديثه نغمة توحي بالنبل والجلال والإحساس بالمسئولية، بوصفه رجلاً يعي أن هناك علاقات صداقة تربطه بكاتبي الدراما المتناحرين، شخص لا يسعى إلى مجرد الكسب ، بل كان عرضة لأخطار مالية بسبب رعايته للمواهب من أجل صالح الجمهور.

ولا نعرف ما هو نوع الصفقات التي عقدها المنتج مع كاتب الدراما من ناحية ، والموظفين المشرفين على العرض من ناحية أخرى. ويبدو أن وجهة النظر الصائبة تتمثل في أن كاتب الدراما قد باع حق الأداء العلني لمخطوطته إلى المنتج، الذي اكتسب بناء على ذلك حق الأداء العلني للمسرحية ما يشاء من المرات وحسبما يتناسب مع مصلحته. وإذا أخذنا مثلاً مسرحية "التوأمتان باكخيس" [البيتان ٢١٤-٢١٥] بقيمتها الظاهرية، فلا بد أن بلاوتوس قد تشاجر مع بيليو Pellio بعد بيع مسرحية "إبيديكوس"، وذلك في ضوء عبارة: "رغم أنني مولع بمسرحية "إبيديكوس" بقدر ما أنا مغرم بنفسي، فإنني لا أقدر أن أتحمل رؤية بيليو يلعب الدور (الرئيسي) فيها". وهذا يوحي بأن إعادة عرض مسرحيات بلاوتوس كانت تتم خلال حياته، ولكنه لم يكن قادرًا على التحكم في عرضها أو تقرير موعده. لكن من الواضح أن ترنتيوس توصل إلى شروط أفضل مع أمبيفيوس توربيو، فبعد عرضين لم يحالفهما التوفيق لمسرحية "الحماة" ردت المخطوطة إلى المؤلف ، الذي أضاف في كل مرة إليها "برولوج" . ولقد ورد في أول "برولوج" منها - بعد الإشارة إلى الفشل الذي مني به العرض الافتتاحي، بسبب انصراف الجمهور لمشاهدة عرض الرقص على الحبال - العبارة التالية : "الآن أصبحت المسرحية جيدة وكأنها مسرحية جديدة، ولم يرغب الكاتب في عرضها مرة أخرى بغية بيعها من جديد". ومثل كل أقوال ترنتيوس الشخصية، يفترض أن هذه الملاحظة الملغزة بمثابة رد على اتهام. وفي تصوري أن هناك شائعة مفادها أنه : "يحاول إحياء مسرحيته القديمة، لا لشيء سوى الحصول على مقابل مجز مرة أخرى". وقد يحمل هذا الاتهام حقا - انطلاقًا من مضمونه العبثي - حقيقة مفادها أن الفشل قد يكون أكثر نفعًا من النجاح. ويرد ترنتيوس بإيجاز: "ليس هذا هو السبب أو الدافع عندي". ولقد تمثل الهدف الحقيقي في أن كلا من ترنتيوس وأمبيفيوس لم يكونا راغبين في الرضوخ للفشل؛ علاوة على أن ترنتيوس كان فخورًا بمسرحية "الحماة"، فأراد أن يقاوم حتى يضمن لها جمهورًا غفيرًا.

ويفترض أن مخطوطة المسرحية ظلت ملكا للمنتج حتى باعها أو أورثها لمنتج آخر، فبقاؤها يرجع إلى قيمتها التجارية - أي ما تحققه من كسب. ودون شك فقد بقيت بعض المسرحيات ذات القيمة الأقل بالنسبة إلى المنتج ، مثل مسرحيات أندرونيكوس القديمة. ولم تكن لبرولوجات ترنتيوس قيمة تجارية تذكر، لكنها بقيت بوصفها جزءًا من مخطوطة ثمينة.

ولم يكن بلاوتوس نفسه يتجشم عناء ذكر أن مسرحياته جديدة، أما ترنتيوس فإنه يهتم بتوضيح أن مسرحياته لم تعرض على الجمهور من قبل. وربما كان المنتجون مولعين كثيرًا - على أيام ترنتيوس - بإحياء المسرحيات التي آلت ملكيتها إليهم بالفعل، لأن استخدامهم لها لم يكن ملزمًا لهم بدفع أجر لمؤلف ما. ويزعم برولوج مسرحية "كاسينا" بالفعل، الذي كتب بعد وفاة بلاوتوس، أن المسرحيات مثل الخمر، كلما تعتقت وتقادم عليها الزمن تصبح أفضل وأكثر جودة؛ لأن المسرحيات الجديدة عديمة القيمة. وهو ما يوجد ميزة للضرورة أو الاقتصاد في النفقات على أقل تقدير؛ فالمسرحية الجديدة تعني أجرًا يتقاضاه الكاتب أو المؤلف. ويخبرنا سويتنيوس أن مسرحية "الخصي" لترنتيوس، جلبت لمؤلفها مبلغا غير مسبوق، لم يكن ليخطر على البال [٨٠٠٠ سيستركيس]، وأن هذا المبلغ المدفوع قد تم تسجيله على صفحة العنوان في مخطوط المسرحية. ولا بد بناءً على ذلك أن الأجور الأخرى التي تقاضاها ترنتيوس كانت أقل من ذلك بكثير. فقد أنتج ست مسرحيات في ست سنوات، ولا بد أن دخله كان زهيدًا مقارنة بنصف مليون سيستركيس كان يحصل عليها الممثل روسكيوس Roscius سنويًا خلال القرن التالي. ويقول ترنتيوس إن الفشل قد يعني بالنسبة له الهلاك جوعًا ومسغبة. ورغم أن الدراما كانت تمثل مصدرًا للرزق كان يحصل على قوت يومه مما يخطه قلمه ، فإنها لم تكن مطلقا مصدرًا للثراء.

ولم يكن أمبيفيوس توربيو مسئولاً عن شراء المسرحية من مؤلفها فحسب، بل كان مسئولاً عن عرضها أيضا؛ وقد مارس التمثيل مع الأعضاء الآخرين من فرقته.

وربما قسمت هذه المهام أحيانا فيما بينهم، حيث يتحدث برولوج مسرحية "الحمير" [البيت ٣] عن فرقة الممثلين grex ومديري الفرق domini والمتعاقدين أو الأشخاص الذين أخذوا على عاتقهم مهمة توقيع عقد إنتاج المسرحية. ونسمع من حين لآخر عن الممول المالي choragus أو المدير المالي، الذي يستأجر ملابس الممثلين؛ وفي مسرحية "كوركوليو" لبلاوتوس، يجعله بلاوتوس (الممول) يظهر على خشبة المسرح ليعبر عن المشاق التي تحمَّلها في سبيل استرداد أمواله التي أنفقها من أملاكه.

وعادة ما يُطلق على الممثلين مسمى histriones؛ وثمة مسمى آخر لهم هو cantores "المرتلون"، حيث كان على جميع الممثلين إجادة الإلقاء والخطابة. كما كانوا ينتظمون في سلك فرقة (grex, caterua). وعادة ما كان يقال إن كل الممثلين كانوا عبيدا أو عتقاء على أفضل وجه. وينطبق هذا - دون شك - على الممثلين المحترفين منهم خلال عصر الإمبراطورية، ولكن لدينا دليل على أن مهنة التمثيل لم تكن موضع احتقار على الدوام. ويتحدث ليفيوس عن وقتٍ لم يكن فيه الشبان من مواطني روما يعتقدون أن من العار ممارسة التمثيل على الملأ، وأن "أندرونيكوس"، مثله مثل جميع كتاب الدراما في زمانه، قد مارس التمثيل في المسرحيات التي كتبها؛ ولكن لا نعرف مدى صحة ملاحظات ليفيوس هذه. ومن الواضح أن أمبيفيوس توربيو كان يتمتع بمكانة رفيعة، وأن الممثل روسكيوس كان صديقًا لشيشرون؛ وأن "سولا" منحه لقب "فارس"؛ وأن شيشرون اعتقد أنه يستحق أن يكون عضوًا في مجلس الشيوخ. وربما كان القول بأن روسكيوس بدأ مهنته عبدًا كان استنتاجًا خاطئا من جانب بلينيوس الأكبر [NH, vii, 128]. فلقد كون روسكيوس ثروة هائلة من وراء التمثيل، كما كان معلمًا لفن التمثيل، وألف فيه كتابًا. أما معاصره، الممثل التراجيدي آيسوبوس Aesopus، فقد ترك ثروة تقدر بعشرين مليون سيستركيس؛ ومن الواضح أن مهنة التمثيل لم تشكل في حد ذاتها عائقا أمام تحقيق مكانة اجتماعية مرموقة، وهي

في ذلك الصدد تقف على طرفي نقيض من الميمية. وكما قلنا من قبل فإن لابيريوس قد أحس بالخزي والعار حين أرغمه يوليوس قيصر على التمثيل في إحدى ميمياته (domum revortor minus) : أي أن وقوفه على المسرح (في الميمية) كان يعني انتقاصًا من قدره ومكانته المرموقة في طبقة الفرسان، وهي المكانة التي ردها له الديكتاتور (قيصر) بعد العرض.

ورغم ذلك لم يكن ممثل الكوميديا أو التراجيديا العادي يحظى بمكانة اجتماعية مرموقة، إذ توحي الحقيقة المحضة المتمثلة في أن الممثلين كانوا ينتظمون في فرقة تحت رئاسة مدير بمثابة السيد (dominus)، بوضع مهين لا يختلف كثيرا عن وضع العبيد إذا جاز هذا القول. غير أنهم مع ذلك كانوا دون شك يحظون بحظ أفضل وأسعد من العبيد الذين كانوا يلاقون الهوان والمذلة أثناء العمل في المزارع الإيطالية. وفي الواقع، فإننا عندما نمعن النظر في أن المسرحيات كانت لا تعرض سوى في مناسبات قليلة كل عام، ربما نشعر أن الممثلين كانوا بحاجة إلى راع يقيم أودهم وينفق عليهم، أو أنهم كانوا يتكسبون من الترفيه عن العامة بوصفهم راقصين أو مغنين... إلخ(1). ومن ختام مسرحية "علبة الحلي" يعلم جمهور النظارة أن الممثلين قد انسحبوا لاستبدال ملابسهم؛ ثم من بعد ذلك نعلم أن من أدوا أدوارهم أداءً جيدًا، سيحصلون على شراب، أما أولئك الذين لم يُحسنوا أداء أدوارهم فسوف يجلدون. وقد تكون هذه مجرد مزحة، لكن يصعب علينا أن نتخيل بسهولة أن هذه الملاحظة قد ألقيت أو ذكرت على خشبة مسرح ديونيسوس . ولا بد أن سوقية المشاهدين الرومانيين وفظاظتهم المتزايدة كانت تنحو نحو الحط من مكانة أولئك الذين يؤدون بغية الترفيه عن الجمهور . ويخبرنا المؤرخ بوليبيوس أنه في عام ١٦٧ ق.م. وجد الموسيقيون الإغريق البارزون الذين تجمعوا على خشبة المسرح أن أسرع وسيلة لإمتاع الجمهور هي الاشتباك معهم في مشادة كلامية مصطنعة.

وكثيرًا ما يقال إن الفرق الرومانية كانت أكبر عددًا من نظيراتها في بلاد اليونان، وليس ثمة دليل على هذا سوى ملاحظات النحويين المتأخرين، الذين كانوا يفكرون

في الحشود التي كانت تتجمع على خشبة المسرح في العروض أواخر عصر الجمهورية وبواكير عصر الإمبراطورية. وقد استمد المسرح الروماني تقاليده عن الإغريق، كما كان استخدام الإغريق للأقنعة، وتحديد عدد الممثلين الذين بوسعهم أن يتحدثوا في المشهد الواحد ، قد جعل من الميسور لفرقة مكونة من ثلاثة أو أربعة ممثلين فقط أن تؤدي عددًا لا بأس به من الأدوار؛ بحيث تضمن الاقتصاد في النفقات جنبًا إلى جنب مع جودة الأداء. وليس بوسعنا أن نجزم بشيء [٣] عن مدى اتباع الممثلين الرومان لنهج الإغريق في تعدد أداء الأدوار التي يمكن أن يقوم بها ممثل واحد ، وكل ما يمكننا قوله في هذا الصدد هو أن المسرحيات اللاتينية كانت جيدة البناء بشكل مكّن فرقة مكونة من خمسة ممثلين مدربين (كانوا يُساندون أحيانًا بشخصات صامتة) من أداء أي مشهد تقريبًا في الكوميديا اللاتينية .

ولقد اشتد أوار المنافسة بين الفرق المختلفة؛ بحيث كان كل ممثل في أي فرقة منها - بناءً على ذلك - في أوج نشاطه. ولدينا إشارات عن الجوائز التي كانت تمنح للفرق المسرحية أو للأفراد من الممثلين ، ففي الحق أنه كان هناك استجداء لأصوات الحكام يتسم بانعدام العدالة أو الحياد من جانب الممثلين سعيًا وراء نيل هذه الجوائز. ونسمع أن هؤلاء الممثلين كانوا يحشدون أنصارهم في أرجاء المسرح ، مع تعليمات بالتصفيق لهم في اللحظة المناسبة ، ونسمع أيضًا عن التوسل والاستجداء ، سواء بالاسم أو بالحرف، ومحاولات (أخرى) بغية ابتزاز المحكمين أو التأثير فيهم بالرشوة.

ويقال إن كراسوس ديفيس "Crassus Dives" الذي كان يتولى منصب المحتسب المخصص له مقعد (curule aedile) عام ٢١١ ق.م.، أول من قدم جوائز قوامها تيجانًا ذهبية وفضية. وقد يضفي الأداء الجيد على مسرحية رديئة نجاحًا غير مستحق، وهذا ما يلمح إليه ترنتيوس [مسرحية "فورميو"، البيتان ٩، ١٠]؛ ويلاحظ بلاوتوس أن التمثيل الرديء ربما يفسد مردود مسرحية رائعة [مسرحية "التوأمتان باكخيس"، البيتان ٢١٤، ٢١٥].

وكانت الموسيقى عنصرًا أساسيًا في كل أنواع الدراما الإغريقية والرومانية. وقد قلصت الكوميديا الإغريقية الحديثة هذا العنصر، غير أنها لم تتخلص منه تمامًا [نراه موجودًا في الحوار عند مناندروس، وكذا في رقصات الكورس]، وتوسع فيه المسرح الروماني بشكل لا سبيل إلى إنكاره. وكانت الموسيقى تصاحب مشاهد الإلقاء في معظم المسرحيات اللاتينية. وكان العازف يحمل مزمارين طول كل منهما حوالي عشرين بوصة، وكانا يربطان برباط حول رأسه يجعلهما قريبين من فمه، كي تتحرك يداه بحرية لإعطاء إشارة الوقفات. وكان يطلق على المزمارين مسمى "pares" (= متساويان) إذا كانا بنفس الطول، ومسمى "impares" (= غير متساويين)، إذا كان أحدهما أطول من الآخر. ويفترض أن الموسيقار كان يعزف اللحن على أحدهما، وكان يعزف على الثاني النغمات المصاحبة للعزف "accompaniment"(٤). ولقد عثر على هذين المزمارين في مدينة بومبي (Pompeii)، وهناك رسوم تُظهر عازفًا يقف بين الممثلين على خشبة المسرح، حيث يعزف نغمات مصاحبة كلماتهم. ومن بين ثراء جميع البحور الشعرية التي نجدها في مسرحيات بلاوتوس، هناك بحر واحد فقط، هو البحر الإيامبي المكون من ست تفعيلات، والمستخدم للحوار الصرف غير المصحوب بالموسيقى (٥). ولذا ففي مسرحية "ستيخوس" لبلاوتوس، عندما يقيم العبيد حفل شراب، ويقررون تقديم كأس شراب للموسيقار أيضًا، فإن البحر الشعري يتغير إلى الإيامبي ذي التفعيلات الستة في سبعة أبيات هي (الأبيات ٧٦٢ - ٧٦٨)، أثناء تناول عازف الناي (tibicen) الشراب. وهناك ملاحظة تمهيدية في المخطوطة الأكثر قدمًا تخبرنا أن الموسيقى في مسرحية "ستيخوس" قد تم « تأليفها » على يد ماركيبور Marcipor، عبد أوبيوس Oppius. وربما كان هذا العبد مؤلفًا وممثلاً في آنٍ واحد. أما فلاكوس "Flaccus"، عبد كلاوديوس، فكان "مؤلف" موسيقي مسرحيات ترنتيوس. ولا بد أن عازف الناي (tibicen) كان يتمتع بذاكرة قوية حافظة، ويبدو أنه كان لكل دور رئيسي موسيقاه التقليدية، وبمجرد أن يقوم عازف الناي (tibien) بعزف المقدمة الافتتاحية، كان أهل الخبرة بالمسرح يستدلون على الشخصية التي كانت ستظهر (٦).

ولقد قيل عادة إنه على خشبة المسرح الروماني كان يستأجر منشدين مدربين على غناء المقطوعات الغنائية (cantica) أو الأغنيات، بينما كان الممثل يصاحب الكلمات بعرض صامت. ويبدو أن هذا قد أسفر عنه اضطراب أو التباس في رواية ليفيوس بين فن البانتومايم والدراما الصرفة. ذلك أن محاولة فصل الأجزاء المنطوقة عن الأجزاء المغناة على هذا النحو قد يجعل الكوميديا اللاتينية - كما وصلتنا - غير صالحة للعرض المسرحي. ولا بد أن نفترض أن الممثلين، إما أنهم كانوا غير قادرين على « الغناء » (وفي هذه الحالة لابد أنهم ظلوا صامتين طوال الجزء الأكبر من المسرحية)، أو أنهم كانوا قادرين على « الغناء » (وفي هذه الحالة فإنهم كانوا ليسوا بحاجة إلى وجود منشدين). وإذا افترضنا أن المنشدين كانوا يغنون من خلف الكواليس، فهو أمر يتناقض مع رواية ليفيوس، الذي هو مرجعنا الوحيد في هذا الشأن.

ونسمع من حين لآخر في البرولوجات عن عاملين كثيرين في خدمة المسرح، فالمنادي مثلاً (praeco) ربما كان يُستدعى أحيانًا ليطلب من الجمهور التزام الصمت عند بداية العرض [مسرحية "القرطاجي الصغير"، البيت ١١]، كما أن المرشد (dissignator) ["القرطاجي الصغير"، البيتان ١٩-٢٠] كان هو الذي يرشد أفراد الجمهور إلى أماكن جلوسهم، أما الحراس (conquistores) [مسرحية "أمفيتريو"، البيت ٦٥] فكانوا هم الذين يتأكدون من حفظ النظام في المسرح، ولكن ربما لم تكن هذه وظيفة معتادة أو منتظمة. ولا بد أنه كان هناك نجارون لأعمال المسرح، وعمال لنقل أثاث المسرح، وعمال نظافة وغيرهم، ممن كان بوسعهم ارتداء أقنعة أو ملابس من أجل القيام بأدوار «صامتة» عندما تقتضي ذلك الضرورة. ولقد تطلب الأمر بمرور الزمن وجود عمال لرفع الستار وإسداله، وكانت الإشارة تعطى لهؤلاء عندما ينبري القائمون على ضبط الوقت، المعرفون باسم (scabillarii)[*] للنقر بأحذيتهم الخشبية المخصصة لهذا الغرض على أرضية المسرح.

وكان رقيب المسرح من أهم الموظفين المسئولين في أواخر عصر الجمهورية. ففي العصور السابقة على هذا العصر كان يترك للموظفين الذين يقومون بالإشراف على العروض ورعايتها ، أمر التأكد فيما بينهم وبين أنفسهم عما إذا كانت المسرحية المعروضة لا تحتوي على أية إساءة أو خروج عن الأخلاق. ويخبرنا برولوج مسرحية "الخصي" عن العرض المبدئي أو التمهيدي الذي أقيم في حضور الموظفين العموميين، وكذا في حضور شخصيات أخرى بعينها لها اهتمام بهذا الأمر ، على غرار منافس ترنتيوس ، لوسكيوس لانوفينوس. ورغم أنه لا يوجد شيء في هذه الفقرة من البرولوج يوضح أن هذا العرض المبدئي كان يحقق بحال من الأحوال فائدة غير عادية، فليس لدينا إشارة أخرى إلى مثل هذا التنظيم . وربما كان الانتقاد المتواصل لطرائق ترنتيوس ومنهجه، قد أغرى الموظفين العموميين - في هذه المناسبة - على طلب فرصة لمشاهدة المسرحية قبل على عرضها على الجمهور.

ويصعب القول ما إذا كانت أي ملاحظة عن العرض التالي قد قُدمت إلى النظارة. وكانت هناك ملاحظات قد قُدمت في فترات متأخرة إلى الجمهور، بوصفها تقريرًا عن عوامل الجذب المختلفة التي يجب أن تُقدم في المسابقات. ويبدو أن بعض برولوجات بلاوتوس تسلم جدلاً بأن النظارة لا يعرفون حتى اسم المسرحية التي سيشاهدونها، ولا يعرفون من هو مؤلفها الإغريقي الأصل أو حتى الكاتب الروماني الذي اقتبسها. وعلى النقيض من ذلك لا يرى ترنتيوس ضرورة تدفعه إلى ذكر اسمه في برولوجاته، ففي برولوج مسرحية "المعذب نفسه" نجده يقول - بعد ذكر عنوان المسرحية - إنه سوف يذكر اسمه واسم الكاتب الإغريقي، لا لشيء سوى أنهما معروفان بالفعل لمعظم المشاهدين. وقد يبدو - دون شك - أن هناك كثيرًا من الجدل والمناقشات العامة قبل عرض أي مسرحية لترنتيوس. وأيًا كان من أمر الملاحظة السابقة التي تم إيرادها، فلا يمكن التسليم بأن كل فرد من المشاهدين قد شاهد

العرض. وقد أشرت توًّا إلى ملاحظة شيشرون التي مفادها أن الافتتاحية الاستهلالية في المقطوعة الموسيقية كانت توضح لذوي الخبرة من المشاهدين أسماء الشخصيات المقدمة. وهذا يعني بالضرورة أن كلا من ذوي الخبرة وعامة الجمهور لم يكونوا يعرفون من قبل الشخصية التي ستظهر على خشبة المسرح. ومما هو مؤكد أنه في عصر الإمبراطورية كان من يتوقع أنهم سيكونون مرتادي المسرح في مدينة "بومبي"، يَعْرفون من خلال الإعلانات المرسومة في الأماكن العامة، أنهم حال ذهابهم للمسابقات في تاريخ معين، سيجدون مظلات[8] تقيهم من وهج الشمس وحرارتها، وسينعمون برذاذ من الماء المعطر لتلطيف حرارة الجو. وعلى نحو مماثل، في حين أنه يبدو من برولوجات بلاوتوس عدم وجود النشرات الوصفية التي تساعد المشاهدين على متابعة المسرحية، ويتحدث أوفيديوس عن توافر نشرات وصفية في سباقات السيرك وعروض المجالدين، وأن استخدام النشرة الوصفية ببراعة قد يمكن الشاب النبيل من نيل الحظوة من جانب الفتاة التي تجلس في المقعد المجاور له؛ ولكن لا نملك دليلاً على أن هذه النشرات الوصفية قد استخدمت على الإطلاق في المسرح. وخلال عصر الإمبراطورية كانت هناك تذاكر للمسرح تحدد أماكن الجلوس للمرتادين من حملتها؛ وربما كانت هذه التذاكر مخصصة لبعض المشاهدين المتميزين من ذوي الحظوة. وكان حجز مقاعد لأعضاء مجلس الشيوخ ولأفراد من طبقة الفرسان[9] (فيما بعد) تقليدًا مألوفًا منذ عصر الجمهورية وما تلاه، ويبدو أنه كان تصرفًا سبب ضغائن وموجة من الاستياء في صفوف الطبقات التي كانت أدنى منهم مكانة.

الفصل الحادي والعشرون

المقاعد في المسرح الروماني

لنتخيل أنفسنا نشاهد عرضًا مسرحيًا في زمن بلاوتوس أو ترنتيوس، ولنتفحص ما حولنا في المسرح المكون من جزأين رئيسين، هما : scaena وcavea، الأول scaena للممثلين والثاني cavea للمشاهدين. ولنتناول في البداية مكان المشاهدين cavea، ونسأل أنفسنا عن وسائل الراحة المتوفرة للمشاهدين، وما الذي يمكن أن نعرفه عن المشاهدين أنفسهم.

تظهر العقبات أمامنا من البداية، ونسأل هل كانت هناك مقاعد مخصصة للمشاهدين ؟ لقد أنكر الباحث ريتشل Ritschl ذلك معتمدًا على فقرة وردت عند المؤرخ تاكيتوس (Ann. xiv, 20)، ودفع هذا ريتشل إلى اعتبار كل الإشارات الواردة عن المقاعد في البرولوجات، دليلاً على أنها لم تكتب قطعا قبل ١٤٥ ق.م. ولقد انصرف الناس الآن عن وجهة نظر ريتشل (انظر الملحق أ).

ولنا أن ننظر بعين الاعتبار في هذا الصدد إلى عددٍ من الإشارات الواردة عند ليفيوس، إلى المقاعد خلال النصف الأول من القرن الثاني قبل الميلاد. ففي عام ١٩٤ - وفقًا لرأي ليفيوس - كانت هناك مقاعد مخصصة لأعضاء مجلس الشيوخ. وفي عام ١٧٩ أمر القنصل ليبدوس Lepidus بإنشاء مسرح ومنصة قرب معبد أبولّو [theatrum et proscenium ad Apollinis]، وهنا تعني كلمة theatrum معنى auditorium (مكان المشاهدة) وهو معناها ذاته في اللغة اليونانية، وهو المكان الذي أطلق عليه الرومان مسمى "cavea". وفي عام ١٧٤، باشر من تولوا منصب الرقيب مهمة إنشاء المنصة (المسرح) التي قدر لها أن تستخدم في المستقبل للموظفين العموميين وعروضهم التي يشرفون عليها (scaenam aedilibus praetoribusque

praebendum)، غير أنه يبدو أن هـذا المبنـى كـان مبنـى مؤقتًـا. وفي عـام ١٥٥ تـم التخطيط لإنشاء مسرح من الحجر بالقرب من تل البلاتين Palatine، لكن المعارضـة المتـشددة بقيـادة القنـصل بوبليـوس كورنيليـوس ناسـيكا "Publius Cornelius Nasica" لم تسع فحسب إلى هدمه، بـل منعـت - لـبعض الوقـت - الإنـشاء المعتـاد للمقاعد المدرجة للجمهور، مما اضطر المشاهدين إلى الوقـوف [Livy Epit. xiviii]. ولم يتم إنشاء مسرح دائم من الحجر، إلى أن تم بناء مسرح "بومبي" عام ٥٥ ق.م. وفي ضوء هذه السجلات، ربما نتفهم سبب مقاومة تاكيتوس الشرسة لادعاء - ساد إبـان زمن نيرون - يقول إنه خلال الأيام الخوالي الجميلة - قبل بناء مسرح "بومبي"، كانت المنصة والمقاعد مجرد منشآت مؤقتة، وأنه في وقت أسبق اضطر المـشاهدون إلى البقـاء واقفين: « خشية أنهم لو أتيحت لهم الفرصة للجلوس، كانوا سيمـضون أيامًـا وهـم يتسكعون بلا طائل في المسرح» .

وقد جلب المسرح الروماني منذ فترة مبكرة على نفسه ريبـة المـواطنين الرومـان المحترمين وتشككهم . ويمكن أن نرى محاولة لتلطيف حدة هذه المعارضة المتشددة في برولوج مسرحية "الأسرى" وخاتمتها. وقد نظر المعارضـون المتـشددون إلى المـسرح بوصفه إنشاءً وقتيًا لمنشأة مؤقتة، لا بد أن تقوض وتهـدم بعـد انتهـاء العـروض مـن جهة، ولذا كان لابد من جهة أخرى من بناء مسرح دائـم مـن الحجـر، خلافًـا لرغبـة المتشددين. مثلما لقي مشروع إنشاء المسرح الملكـي في بريـستول Bristol عـام ١٧٦٤ معارضـة مـن جماعـات الـصاحبين Quakers وجماعـات الميثـوديين أو المنهجيـين Methodists، من منطلق الخوف من أن المسرح « سوف ينشر عادة الكسل والتراخي والفسوق في ربوع هذه المدينة التي عرفت بالمثابرة والجلـد وحـب العمـل». لكـن لا شك في أن جمهور بلاوتوس وترنتيوس قد توفرت له المقاعد التي يجلـس عليهـا، وإن كانت محدودة أو بسيطة.

ملاحظات على مسارح كوريو الدوارة:

يقدم بلينيوس الأكبر [NH. 36 & 116-120] تفسيرًا عَرَضيًّا للمسرحين ذوي الأبواب الخشبية اللذين أنشئا ظهرًا لظهر على يد جايوس كوريو Curio عام ٥٠ ق.م. وكان هذان المسرحان في لحظة معينة يدوران على محوريهما [بينما يظل المشاهدون باقين في مقاعدهم] إلى أن يلتقيا معًا بطول قطرهما على شكل مسرح مدرج. هذه الرواية التي يرفضها معجم باولي فيسوفا [S.V. Amphitheatrum]، يبدو لي أنه ينطوي على استحالة هندسية، فضلاً عن المشكلات الهندسية التي تدعو إلى الحيرة والإرباك خلال القرن العشرين. ومن سوء الطالع فإن رفضها يلقي ظلالاً من الشك على وصف بلينيوس السابق ذكره [١١٤-١١٥]، لمسرح سكاوروس Scaurus، ذي الطوابق الثلاثة فيما يخص المناظر، وفي عدد مقاعده البالغ ٨٠ ألف مقعد. أما بخصوص إشارة بلينيوس [٣ - ٣٥] إلى المسرح الذي أنشأه كلاوديوس بولكير Claudius Pulcher [المؤرخ بعام ٩٩ ق.م.]، وهو مسرح رسمت مناظره بطريقة واقعية جدًّا في منظورها لدرجة أن الغربان ظنت أن الآجر المرسوم عليه حقيقيا وتتمثل قيمته الحقيقية في أنه يؤكد دليلنا بأن « رسم المناظرة » كان يقصد به فحسب تجميل مبنى المنظر أو الخلفية [cf. Val. Max. 2.46] .

الفصل الثاني والعشرون

النظـارة «المتفرجـون»

كانت كل طبقات المجتمع ترتـاد المسرح، وكـان هنـاك موظفـون عموميـون ينفقون على العرض. ويتحدث ليفيوس عن الأماكن الخاصة التي كانـت تُحجـز بعـد عام ١٩٤ ق.م. لأعضاء مجلـس الـشيوخ.وينطـوي برولـوج مـسرحية "القرطـاجي الصغير" على نصائح للسيدات المتزوجات (matronae)، وللوصـيفات اللائـي كـن يقمن برعاية الأطفال، وللعاهرات، وللعبيد (الذين لم يكن يُسمح لهم بالجلوس عـلى مقاعد)، وللوصيفين (pedisequi)، وللمرافقين الذين يصاحبون الموظفين العموميين . ويتأكد حضور السيدات أيضًا عند ترنتيوس [مسرحية "الحماة" البيت ٣٥][١]. وكان الدخول بالمجان، وربما لم تكن التذاكر عُرفت بعد في عصر الإمبراطورية [وكانت هذه التذاكر تحدد أماكن الجلوس في المسرح]. وكان جمع حاشد من كل الأعمار والطبقـات ومن كلا الجنسين يحتشد في المسرح، بحثا عن المتعـة والإثـارة، ينـادون عـلى بعـضهم البعض ويضحكون ويتمازحون ويتشاجرون، بل ويتقاتلون في سـبيل الحـصول عـلى مقاعد. ويبدو أن الدولة التي عكفت على الإصغاء بتحفز لما يقال على خشبة المـسرح، لم تكن تبذل سوى محاولات قليلة – وأحيانًا لا تبذل محاولات البتـة – للـسيطرة عـلى المشاهدين وضبط سلوكهم . ولكن ربما حـاول الحـراس (الحجـاب) disignatores فعل شيء من أجل حفظ النظام؛ لكن كان الممثلون وكاتب المسرحية يعلمون أن ذلك يعتمد على تضافر جهودهم لضمان نسبة مشاهدة معينة للمسرحية، وأن أحداً آخر لن يخف إلى مساعدتهم في هذا الصدد .

ونحن في المسرح المعاصر ندفع ثمنًـا لـدخول المـسرح، وهنـاك حـافز طبيعـي للحصول على عائد يكافئ قيمة ما دفعناه. كما أننا ندخل المبنى وننسى العالم الخارجي

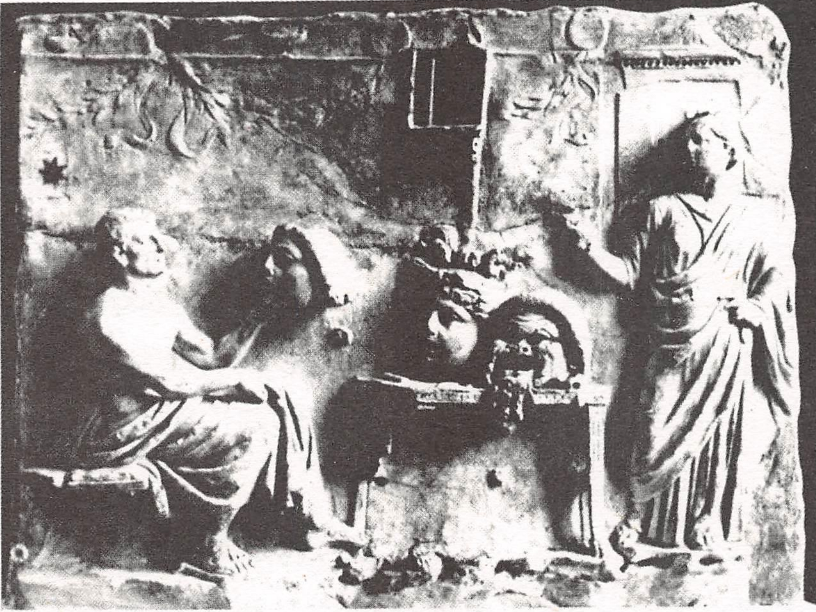
تمامًا. وتجعل الإضاءة الصناعية عيوننا وأفكارنا تتركز على خشبة المسرح، ولكن كان الأمر يختلف تمامًا عن هذا في المسرح الروماني قديمًا. وربما أدرك المشاهدون أن هناك عوامل جذب منافسة للمسرح وأنها في متناول اليد . فقد فشل العرض الأول لمسرحية "الحماة" Hecyra، لأن الجمهور كان أكثر اهتمامًا بعروض الرقص على الحبال والملاكمة، وباء العرض الثاني بالفشل أيضًا، بعد بداية كانت مبشرة، بسبب شائعة تقول إن هناك عرضًا وشيكًا للمجالدين.

وفضلاً عن حجز مقاعد وتخصيصها لأعضاء مجلس الشيوخ بعد عام ١٩٤ ق.م.، يبدو أن القاعدة كانت تقضي بخدمة من يحضر أولاً ؛ ومن الطبيعي أن المقاعد الأمامية كانت تشغل سريعا(1). وحتى بعد بداية المسرحية ربما ظل الحراس أو المرشدون يصحبون من يضحرون متأخرًا إلى مقاعدهم [مسرحية "القرطاجي الصغير"، البيتان ١٩، ٢٠]. كما عانى الجالسون في المقاعد الخلفية من صعوبة وصول الأصوات إلى أسماعهم [مسرحية "الأسرى"، الأبيات ١١-١٤]. وفي أحد البرولوجات، نرى أحد النبلاء الجالسين في المقاعد الخلفية، يدعى للجلوس بالقرب من خشبة المسرح. وفي برولوج آخر يوجه تحذير للعاهرات بعدم الجلوس على خشبة المسرح ذاتها [مسرحية "القرطاجي الصغير"، البيتان ١٧-١٨]، كما يتم تحذير النسيدات من الثرثرة؛ وتوصى الوصيفات بعدم إحضار الأطفال كثيري الصراخ إلى المسرح. وربما كان هناك قدر كبير من الهرج والمرج ، سيما في بداية العرض. وكان لزامًا على الممثلين التحدث بصوت جهوري للتغلب على مثل هذا الصخب، ولا عجب في أن نجد المتحدث في أحد البرولوجات يعلن إنه لن يفجر رئتيه أو يتعب حنجرته من أجل أي شخص [مسرحية "الأسرى"، البيت ١٤]. وما أن تبدأ المسرحية، كان الممثلون يتوقعون أن يلتزم الجميع بالهدوء وألا يتحرك أحد من مكانه لأي سبب. وفي الحقيقة ربما كان من الصعوبة بمكان أن يغادر أحد مكانه حتى نهاية العرض. وكما هو

الحال الآن، كان المشاهدون عرضة للإحساس بالجوع والعطش، لكن يبدو أنه لم تكن هناك وجبات خفيفة أو مشروبات منعشة في المسرح قديمًا. ولـذا كـان يقـال صراحـة للمشاهدين إنه ليس هنـاك مـا يـرضي شـهيتهم سـوى المسرحية نفسها [مسرحية "القرطاجي الصغير" الأبيات ٦-١٠، ٣٠-٣١]. وكان باعة المأكولات خارج المسرح يعرضون ما لديهم من أطعمة ومشروبات خلال المهرجان ، كـما كـان الوصيفون ينصحون بارتياد مطعم مجاور، ليحصلوا لأنفسهم على كعكات لا زالت ساخنة. ونعرف أنه في المسارح الإغريقية كان باعة المأكولات والمشروبات المنعشة يطوفون في أرجاء مكان المشاهدة أثناء العرض، ومن الواضح أن هذه لم تكن العادة السائدة في روما في عصر الجمهورية. ويخبرنا كوينتيليانوس أن أوغسطس صُدم حين رأى شخصًا من طبقة الفرسان يشرب في المسرح، وأرسل رسولاً ليقول له : "عندما أريد الشراب... فعليّ أن أذهب إلى منزلي". فأجاب الرجل : "أجل، ولكن الإمبراطور لا يخشى أن يفقد مكانه لو تركه. ".. ويبدو أن اللياقة وآداب السلوك قد غابا إلى حد بعيد عن المقاعد الخلفية، وربما كان عرض مسرحية واحدة يستغرق عدة ساعات، أما الراغبون في الانصراف وترك العرض ، فكان بوسعهم الانصراف قبل بداية العرض التالي.

وحتى بعد عصر كُلٍّ من بلاوتوس وترنتيوس، يبدو أن الممثلين كانوا يجدون صعوبة في مجابهة هذه الجحافل المتقاطرة من جماهير المشاهدين. وكان الاهتمام أو المزاج العام متقلبًا، وكان جمهور المشاهدين يتآلف أفراده مع بعضهم بقدر تآلفهم مع المسرحية. وربما كان وصول شخصية عامة مهمة من كبار الزوار إلى المقاعد الأمامية، وكذا أي إشارة تبدى على خشبة المسرح ، حتى لو كانت إلى موضوع محلي أو حادث عرضي من أي نوع كان ، أمر من شأنه أن يصرف أذهان المشاهدين بعيدًا عن جو المسرحية. ورغم ذلك هناك دليل على أن المشاهدين الرومان كانوا قادرين على متابعة

مشاهد المسرحية بانتباه وتركيز. فمثلاً كان التنافس الشديد في الكرم بين أورستيس وصديقه بيلاديس ، حين يحاول كُلٌّ منهما إنقاذ حياة الآخر على حساب حياته، يجعل مشاهدي المسرح على بكرة أبيهم يقفون على أقدامهم من فرط الحماسة، كما أن عرض مسرحية على غرار "الأسرى" توحي بأننا لا يجب أن نفرط في احتقار الجمهور، الذي كانت هذه العروض وأمثالها تدون من أجل الترويح عنه.



الشاعر ماناندروس وربات الفن يختارون الأقنعة

نحت بارز في متحف ليتران

الفصل الثالث والعشرون

المسرح ومقر الممثلين

تنبع تصوراتنا عن ظهور مسرح بلاوتوس، إلى حد ما، من الأطلال الباقية إلى الآن من مسارح عصر الإمبراطورية، وكذا من الأوصاف الباقية عنه التي دونها فتروفيوس إبان زمن أوغسطس. وربما تكون مثل هذه المعلومات مضللة؛ فليس هناك فيها ما هو أكثر من أن المسرح في عصر الإمبراطورية كان منمقا مزخرفا وفخيًا، وليس هناك ما هو أكثر احتمالاً من أن المسرح في زمن بلاوتوس كان بسيطًا. وسأحاول مستعينًا بأدلة مستمدة من المسرحيات ذاتها وصف الترتيبات البسيطة للغاية التي هيأت إمكانية عرض هذه المسرحيات على خشبة المسرح.

تمثلت السمة الأساسية للمسرح الروماني - منذ أقدم العصور - في المسرح الخشبي، الذي يطلق عليه بلاوتوس مسمى scaena أو proscaenium(١)، أما اللفظ اللاتيني الذي كان يطلق على « المسابقات الدرامية » فهو ludi scaenici. وربما لم يزد ارتفاع المنصة عن خمسة أقدام، غير أنه كان في زمن بلاوتوس على قدر أعلى من الطول والعمق(٢). وكان هناك فراغ مستوٍ بين خشبة المسرح وصفوف المقاعد الأولى، يشبه تقريبًا الأوركسترا الإغريقية أو «مكان الرقص»، وقد سمته الأجيال الرومانية المتأخرة "أوركسترا"، غير أنه في العادة لم يستخدم من قبل المؤدين أو الممثلين الرومان؛ حيث كانت توضع أحيانًا مقاعد متحركة للشخصيات المتميزة. وكانت هناك مجموعة قليلة من درجات السلم توصل بين الأوركسترا وخشبة المسرح، وكانت هذه الدرجات تتيح لأي فرد من الجمهور يريد الصعود على خشبة المسرح الصعود عليها [مثل العاهرات اللاتي حرم عليهن فعل ذلك في مسرحية "القرطاجي الصغير"، (البيتان ١٧-١٨)، لكن يبدو أن الممثلين لم يستخدموه أثناء عرض المسرحيات.

ويقع مقر الممثلين ، أو حجرة الملابس ، خلف خشبة المسرح، وكان جداره الأمامي هو الذي يكون المشهد الخلفي الدائم. وكان كل طرف من المسرح مغلق بأجنحة بارزة من مقر الممثلين . وكانت هناك ثلاثة أبواب مفتوحة على الجدار الأمامي عن طريق ثلاثة مداخل تطوى [من الطبيعي أنها كانت تظل مغلقة]. وعند كل طرف من طرفي خشبة المسرح كان يوجد ممر مفتوح أو مدخل جانبي يؤدي إلى الجناح البارز للمقر [يطلق عليه فتروفيوس مسمى versvra]. وبذلك كان للممثلين خمسة طرق موصلة بين خشبة المسرح وغرفة خلع الملابس أو ارتدائها: ثلاثة أبواب في المشهد الخلفي وبابان جانبيان.

ولا بد أن الأبواب كانت – دون شك – محكمة وصلبة الإنشاء ، حيث إنها كانت تتحمل كمية وافرة من الطرق الشديد . وفضلاً عن الأبواب، يبدو أن المشهد الخلفي كان عبارة عن جدار خشبي أبيض، وكان المقر ذا ارتفاع متوسط ومزود بسقف عملي الاستخدام (لم يكن هناك وقتئذ سقف فوق خشبة المسرح). ونرى في مسرحية "أمفيتريو" [البيت ١٠٠٨] الإله ميركوريوس يعبر عن رغبته في تسلق السقف من داخل البيت، لطرد أمفيتريو من الباب عن طريق تفريغ الأوعية على رأسه.

وكان المذبح هو المكان الوحيد الذي يرى دومًا على خشبة المسرح، وكان يظهر في مسرحيات عديدة، وربما لم تكن هناك وقتئذ تجهيزات للمناظر ولا محاولة لتطويع المنظر لمسرحية بعينها أو لمشهد ما فيها. كذلك لم يكن هناك ستار يسدل، ولذا كان يمكن رؤية المشهد الخلفي بصفة دائمة [٣].

والدليل الوحيد الذي بحوزتنا من هذه التجهيزات هو نص المسرحية، أي العبارات التي كان يضعها كاتب الدراما على لسان شخصياته. وليس في متناولنا أيضًا دليل مباشر عن كيفية عرض المسرحيات بالفعل على خشبة المسرح. ولم تكن مسئولية

العرض والإنتاج تقع على كاهل المؤلف، ولكنها كانت مسئولية مدير الفرقة. وكان الكاتب الدرامي على معرفة ودراية بالأحوال العامة للمسرح المعاصرة له ؛ غير أننا لا نملك دليلاً على أنه كان يوجه مدير الفرقة بشأن كيفية عرض مسرحيات بعينها أو مشاهد فيها. وأرى أنه من المغالطة أن نستنتج من إشارة معينة وردت في مسرحية ما، أو من مناظر في المسرحية، أن هناك شيئًا غير مألوف في الطريقة التي تعرض بها المسرحية بالفعل على المسرح - سواء في العرض الأول أو عند معاودة العرض. وكانت لمدير الفرقة دون شك أفكاره الخاصة، التي ربما كانت مختلفة عن أفكار كاتب الدراما، أو أفكار مديري الفرق الأخرى. وكل ما نأمل في ترسيخه هو الظروف العامة اللازمة لإنتاج المسرحيات اللاتينية، التي لا تحتوي مطلقًا على أي توجيهات مسرحية (وربما لم تحتو أبدًا عليها) سوى ما هو متضمن في الكلمات الموضوعة على لسان الشخصيات في المسرحية.

أعراف وتقاليد الفن المسرحي الروماني وممارساته:

لا تدين الدراما الرومانية بما حققته من نجاح إلى حرفية من يرسم المشهد، بل إلى فن كاتب الدراما وبراعة الممثل. وكان هذا الفن يمارس وفقًا لتقاليد المسرح القديم، وهي تقاليد لاقت قبولاً في اللاوعي في الغالب الأعم من جانب المشاهدين المعاصرين آنذاك ، وإن كانت محيرة ومدهشة بالنسبة لقارئ من عصر وبلد آخر. وتعتمد كل أنواع الدراما على تقاليد ذات طابع معين. ومن العبث أن يتعين على الناس مناقشة اهتماماتهم الأكثر خصوصية على مسامع الجمهور؛ ومع ذلك قد تكون الدراما مستحيلة الوجود بدون هذا التقليد. وهذه التقاليد تساعد الخيال على التخلص من العيوب المادية، بيد أن هناك كمًّا من الواقعية في الملابس والمناظر والإمكانات الأخرى ثبت أنه مفيد في الغالب الأعم. وعندما نحاول استخدام المسرحيات اللاتينية بوصفها دليلاً على طريقة عرضها على خشبة المسرح، يقتضي

الأمر دومًا أن نسأل أنفسنا - مرارًا وتكرارًا - عما إذا كانت الفقرة التي يتم أخذها في الاعتبار إنما هي مثال معبر عن التقاليد أو عن الواقع. وحقيقة أن ممثلاً ما يذكر موضوعًا بعينه على أنه موجود بالفعل، ربما ينطوي على دليل على أن هذا الموضوع قد عرض بالفعل على المسرح. وفي أوقات أخرى، نعلم أن هذا الموضوع لم يكن معروضًا ولم يكن ممكنًا أن يعرض أمام الأعين، وبناء على ذلك يتعين أن يتم الإيحاء به إلى الخيال عن طريق الكلمات والإيماءات. فمثلاً دخول ممثل يحمل مصباحًا، ربما يكفي أن يوضح أن الوقت هو الصباح الباكر؛ فالمصباح حقيقي، والظلام يشار إليه بأفعال الممثل وكلماته.

إن التقاليد الحديثة ، التي تمكن مرتادي المسرح من رؤية ما بداخل المنزل، قد تروع الرومان والإغريق ذوي التقاليد شديدة الاختلاف. وكان المسرح يمثل بالنسبة لهم شارعًا أو مكانًا مفتوحًا، فهم كانوا الجمهور العريض الذي يتجمع على الجانب الآخر من الشارع، أو في منطقة ريفية مفتوحة، وكانوا يتطلعون إلى البنايات التي تطل على الطريق أو على مكان مفتوح. وكان لزامًا أن يتم التفكير في كل منظر - من أجل أن يتم عرضه على خشبة المسرح - على أنه يحدث في الهواء الطلق . وفي دول البحر المتوسط تحدث كثير من الأمور في العراء ، هي في نطاق حياتنا قد تحدث داخل المنازل؛ لكن السبب الحقيقي والمقنع لعرض وليمة على خشبة المسرح، أو مشهد في دورة المياه، أو حديث سري في الشارع، هو أن مثل هذا المشهد لا يمكن عرضه إطلاقًا بطريقة أخرى.

إن الوسائل التي اضطر كتاب الدراما إلى اللجوء إليها عن طريق هذا التراث، لهي دليل على صحة التقاليد نفسها. وإذا كان من الضروري عرض ما يفترض أن يحدث داخل المنزل، كان يطلب من إحدى الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح أن تتلصص من ثقب الباب ، وأن تخبرنا بما تراه [مسرحية "التوأمتان باكخيس"،

البيت (٨٣٣) وما يليه]. فالمشاهدون لم يكونوا قادرين قط على النظر بأعينهم من خلال هذه الأبواب. وخير دليل على ذلك مشهد الوليمة في مسرحية "الحمير"؛ إذ تبدأ الحفلة داخل المنزل [الفصل الثاني، الأبيات ٧٤٥، ٨٠٩، ٨١٠]، لكن في البيت (٨٢٨) يظهر المعربدون أمامنا؛ فهل لنا أن نفهم من هذا - كما فهم ناشر طبعة لويب - أن الأبواب قد فتحت وأنهم ظهروا لنا وهم في الداخل فحسب ؟ ومما لا يمكن إنكاره أن هذا قد يدفعنا إلى سهولة تفهم السبب الذي جعل أرتيمونا التي خرجت من منزلها في البيت (٨٥١)، لا تراهم إلى أن أشار إليهم الطفيلي ودلهم عليها البيت (٨٨٠). لكن هذا الحل يعقد الأمور أكثر مما يزيل اللبس، كما أن الدليل الوارد في النص يتنافى مع ذلك. وتوضح الأبيات (٨٢٨-٨٢٩) [التي حذفها ناشر طبعة لويب ، متبعًا في ذلك الناشر ليو Leo] أن الحفلة قد بدت للعيان ، وبدأ العبيد في إعداد الوليمة للضيوف، كما أن عدم استطاعة أرتيمونا رؤيتهم في البداية يمكن تفسيره، لا من خلال وجود عائق مادي فحسب، ولكن بسبب التقاليد المسرحية التي تجعل الممثل لا يرى سوى ما يريد كاتب الدراما له أن يراه؛ أي أنها - بعبارة أخرى - لا تهتم بالنظر تجاههم. كما أن إقحامها الدرامي على الحفلة قد يفقد أثره، إذا افترضنا أن الحفلة أقيمت داخل مقر الممثلين، وكان لزامًا أن تحدث المشاجرة بين الرجل وزوجته على المسرح أمام الجمهور. وفي البيتين (٩٤٠ و ٩٤١) تنقل أرتيمونا زوجها بالقوة، ويدخل الشخصان المتبقيان من الحفلة منزل فيلاينيوم.

هذا وتمكننا تقاليد المسرح المعاصر من النظر لحظات داخل المنزل، الذي سيصبح في نهاية المشهد مخفيًا عن أنظارنا عن طريق إنزال الستار. أما المسرح القديم الذي يمثل طريقًا مفتوحًا، فهو - مثل الطريق - مفتوح بشكل دائم ومتاح للرؤية. ونرى مسرحيات بلاوتوس جيدة البناء بشكل يوضح بجلاء عدم وجود ستائر أو استخدامها. وتبدأ كل المسرحيات بمسرح خاو لا يوجد على خشبته أحد، ويخرج الممثلون من منازلهم أومن أحد المداخل الجانبية، وتعرف هوياتهم عادة من الكلمات

التي يرددونها حينما يأتون أو حينما يذهبون. وفي نهاية المسرحية يُقدم سبب لإخراج الممثلين من المسرح؛ إذ قبل الانصراف يخبر أحدهم المشاهدين أن المسرحية قد انتهت، ويطلب منهم التصفيق. ولم يكن هناك ما يعرف باللوحة الافتتاحية أو الختامية، وعند نهاية المسرحية كانت خشبة المسرح تخلى استعدادًا لبدء عرض مسرحية أخرى. وإذا كان هناك في مسار المسرحية موضوع ما يجب إظهاره على المسرح من أجل مشهد معين، نراه يخفى مرة أخرى عن نظر المشاهدين بعد أن يؤدي الغرض منه، وعندنا دليل واضح على هذا من مسرحية "التاجر": عندما يضع الطاهي أصناف الطعام عند الباب ويمضي وهو في أشد الضيق ، كان لزامًا على الزوج الغاضب أن يطلب من زوجته جلب الأصناف غير المرغوب فيها إلى الداخل، معللاً ذلك على مضض بأن هذه الأطباق سوف تجعل وجبة العائلة أفضل [الفصل الثاني، الأبيات ٨٠٠-٨٠٢].

ويقتضي عدم وجود الستار غياب أي منظر خاص معد للمسرح لأي مسرحية أو مشهد ما فيها. وتقدم لنا المناظر الافتتاحية من مسرحية "الحبل" صورة عن المنظر البري القاحل المغطى بالصخور والمملوء بالكهوف، حيث ينمو بوفرة نبات الأسل (السُمار). وإذا افترضنا أن تلك التفاصيل كانت مرسومة بالفعل على المسرح، نجد أنفسنا أمام مشكلتين: إما أنها ظلت على المسرح طوال مدة عرض المسرحية إلى نهايتها (دون أن يتم الالتفات إلى وجودها كلية)، أو أنها كانت تنقل أمام المشاهدين أثناء العرض. وأغلب الظن أن الإشارات إلى البيئة الطبيعية المحيطة كانت متروكة لخيال المشاهدين، وأن محاولات الفتاتين للعثور على بعضهما البعض قد باءت بالفشل والإحباط [الأبيات ٢٢٠-٢٤٣] لفترة طويلة، لا لشيء سوى أن إحداهما لم تهتم بالنظر إلى الاتجاه الصحيح. وربما كان الأمر - كما أشار عليَّ الأستاذ بيكارد-كامبردج [Theatre of Dionysus, p.68] - بسيطًا وميسورًا بالنسبة لنجار المسرح في أن يقوم بتصميم منظر ملائم معد لمناسبة معينة؛ لكن مثل هذا المنظر كان سيصبح عائقًا إيجابيًا عندما تنتهي الحاجة إليه. ولذا يبقى السؤال: كيف يمكن إزالته ؟ يبدو أن الاعتبارات

نفسها تنطبق على منظر المسرحية ككل. فلا ريب أن تلك المسرحية كان سيعقبها عرض مسرحية أخرى لها الخلفية الدائمة ذاتها ؛ ويتضح هذا من مسرحية "بيسودولوس" [البيتان ١-٢] ومسرحية "التوأمان مينايخموس" [الأبيات ٧٢-٧٦]، وبالتالي بناء على ذلك يحتمل أن المنظر كان يظل دون تغيير عند الانتقال من مسرحية إلى أخرى.

ولو أننا اضطررنا للعودة إلى المصطلحات المجردة، فقد كان المنظر الدائم يتكون من الجدار الأملس غير المزخرف في الخلف، بأبوابه الثلاثة وجناحيه البارزين ومداخله الجانبية، والسقف المسطح لمقر الممثلين، وخشبة المسرح والمذبح. وفي الحقيقة كان السقف يستخدم في مسرحية "أمفيتريو" [البيت ١٠٠٨، والشذرات ٤-٦] ، ويبدو أن هناك ذكرًا له في مسرحية "الجندي المغرور" [البيت ١٥٦ وما يليه]، ومسرحية "الحبل" [البيت ٨٥ وما يليه]، وكانت المداخل الخمسة مستخدمة باستمرار. وكانت الأبواب الثلاثة في الخلف تمثل منزلاً أو منزلين أو ثلاثة منازل منفصلة(١)، وربما كان مفترضًا أن يؤدي المدخل الجانبي على يمين المشاهدين إلى المسافة الأقرب على اليسار من المسافة الأبعد. ولذا فلو كانت الأحداث تدور في مدينة، فربما كان المدخل الجانبي من اليمين يؤدي إلى وسط المدينة، بينما كان المدخل ناحية اليسار يؤدي إلى الريف أو الميناء. ويمثل المشهد في مسرحية "الحبل" بقعة نائية بالقرب من الساحل الأفريقي، وفي الخلفية نرى كوخ دايمونيس ومعبد الربة "فينوس" ممثليْن ببابيْن من الأبواب الثلاثة، وقد يؤدي المدخل الجانبي القائم ناحية اليمين إلى الشاطئ المجاور، بينما يؤدي المدخل ناحية اليسار إلى المدينة وإلى ميناء قوريني. وفي مسرحية "أمفيتريو" [البيت ٣٣٣] التي تدور أحداثها في مدينة طيبة، نرى سوسيا يتحدث وهو يدخل قادمًا من جهة الميناء - أي من يسار المشاهدين؛ ويقول ميركوريوس الذي يواجه المشاهدين: "هناك شخص ما يتحدث ناحية اليمين". ونرى فقرات أخرى مماثلة من مسرحيات : "التوأمان مينايخموس" [البيت ٥٥٥]، و"الحبل" [البيت

١٥٦]، و"أندريا" [البيت ٧٣٤]. وتتضح أهمية أبواب المسرح وكذا أهمية المداخل الجانبية في أي مسرحية ، في كل من البرولوج وفي الملاحظات الواردة على لسان الشخصيات(٥).

وبالطريقة المعتادة، لا بد أن يظهر أمامنا أي شخص يدخل أو يغادر أيا من "المنازل" ، أو يشق طريقه بين وسط المدينة ، من أي جانب، والميناء أو الريف على الجانب الآخر من المسرح. وعندما يرغب كاتب الدراما، لأي سبب، في أن يحرك شخصية ما من مكان من هذه الأماكن إلى مكان آخر ، دون أن يظهرها أمامنا على خشبة المسرح، فإنه كان يلجأ إلى تقليد من نوع آخر ، هو استخدام "الحارة" (angiportus أو angiportum) .

وتعني كلمة "angiportus" (الطريق) ، ويمكن استخدامها للدلالة على الطريق الممثل على خشبة المسرح. وتكمن أهميته الخاصة في الدراما في أنه يشير إلى الشارع الخلفي المفترض وجوده خلف المنازل الموجودة على المسرح والمواجهة للمشاهدين ، وتربط المنازل من خلال أبوابها الخلفية وحدائقها ببعضها البعض، كما تربطها أيضًا بالمدينة والميناء والريف. ولا يظهر الطريق بحيث يراه المشاهدون ولكن تبقى له فائدة خاصة واستخدام معين، ويذكر في الحديث بشكل عابر، وهو وسيلة لكاتب الدراما لتفادي القاعدة العامة التي تفيد أن الشخصية التي غادرت المسرح من باب أو جناح معين، لا بد أن تعود من الباب ذاته أو من الجناح نفسه(٦).

ولكي يسهل على المشاهدين فهم الحبكة [ولمساعدة الممثلين أيضًا بطريقة عرضية عند التدريب على بروفات المسرحية]، من الطبيعي أن يتم الإعلان عن كل مداخل المسرح سلفًا. وهذا الإعلان جزء من الديالوج، ويستخدم بمثابة إرشادات للمسرح، ويحتمل أن يكون الهدف منه هو السماح بالدخول للممثل المنتظر لدوره. وإن التقليد العام الذي يقضي بأن تقوم الشخصية الموجودة على المسرح بتنبيه

المشاهدين إلى ظهور شخص آخر ، إنما هو إجراء يهدف إلى إيجاد نتائج مثيرة. ولا بد أن تكون الشخصية الواقفة على خشبة المسرح التي تمثل الشارع قادرة على رؤية الشارع من أوله إلى آخره ، بشكل أبعد وأفضل من رؤية المشاهدين، كما يمكنها استقبال القادم من وسط المدينة أو الميناء قبل أن تقع عليه أعين النظارة، وهذا أمر طبيعي دون شك؛ ولكن الأمر لا يبدو طبيعيا تمامًا حينما يعلن هذا الممثل أن شخصًا ما قادم من أحد أبواب المنزل المواجه للمشاهدين، والكائن خلف هذا الممثل. ويمكن التغلب على هذه الصعوبة بجعل الباب يحدث أزيزًا أو صريرًا، بحيث يثير انتباه المشاهدين. وهذه طريقة فنية إغريقية بالأساس ، شأنها شأن الطرق الفنية الأخرى. وأحيانا يصف الكاتب الدرامي الإغريقي الشخص القادم من المنزل قائلاً إنه يطرق الباب (أي أنه على وشك فتح الباب). ولقد نشأت عن هذه العبارة التي أسيء فهمها قديمًا فكرة ملتبسة مفادها أن الإغريق كانوا يطرقون الأبواب ، ليس فقط حينما يريدون الدخول ، بل أيضًا حينما يريدون الخروج أو الانصراف (٧).

وثمة مبدأ عظيم الأهمية عن المسرح ، كان يتمثل في أن الشخصية كانت ترى وتسمع ما كان يريده منها كاتب الدراما. وذلك على غرار الموقف الذي نرى فيه شخصية تتجسس دون أن يشعر بها أحد (مؤقتا على الأقل). فالممثلان كلاهما كانا موجودين على خشبة المسرح، وكان بوسع المشاهدين رؤيتهما تمامًا، فلم يكن هناك عائق مادي، بوسع الشخص المتلصص أن يختبئ خلفه لاستراق السمع، وكان هذا الممثل المتلصص عادة يجعل وجوده غير مرئي مؤقتًا بالوقوف خلف المسرح، وكان بوسع الممثل الآخر أن يشاهده لو أنه نظر ناحيته. وربما يكون ذلك أمرًا عبثيًّا، غير أنه ليس أكثر عبثية من التقليد الآخر في المسرح القديم، الذي يكون فيه "الحديث الجانبي" مسموعًا من آلاف المشاهدين، دون أن تسمعه الشخصية الواقفة على بعد خطوات منه .

وإذا تأملنا حقيقة أن كل الممثلين[٨] كانوا يرتدون الأقنعة، وأن جزءًا كبيرًا من أبياتهم لم يكن منطوقًا، بل كان يلقى بمصاحبة عازف الناي، ندرك أن الأسلوب الروماني في التمثيل لا بد أنه اختلف كثيرًا عن أسلوب الحوار الواقعي الذي نتبعه الآن. فممثلونا يتحدثون الآن إلى بعضهم البعض، لكن الممثلون الرومان كانوا يتحدثون بطريقة خطابية للجمهور، وكانوا يقفون قدر الإمكان في مواجهة خشبة المسرح أمام الجمهور وينظرون إليهم دومًا، في محاولة لتوصيل كلماتهم إلى شاغلي المقاعد البعيدة[٩]. وإذا دخل ممثل ما من باب منزل، كان عادة يمشي حتى مقدمة المسرح دون أن ينظر يمينًا أو يسارًا، وكان هذا يجعل الآخرين الواقفين بالفعل على خشبة المسرح، يتقدمون إلى الأمام ويتطلعون إليه، أما الشخصية التي تدخل من مدخل جانبي، فكانت تقدم نفسها للمشاهدين وتقترب منهم قد استطاعتها ، وهي تشق طريقها نحو منتصف المسرح. ولذا فليس من المستغرب أن يفشل في إدراك وجود شخصيات أخرى لبعض الوقت رغم وجودها على خشبة المسرح. وكانت مواجهة الجمهور ضرورية إذا أراد الممثل أن يصل ما يقوله إلى أقصى مكان في مسرح كبير مقام في الهواء الطلق. ولا يكمن فن الممثل أو براعته في الأداء الطبيعي (التلقائية) أو في المحاكاة ، بل كان يكمن في نطقه الواضح الذي ينقل الشعور الملائم مدعوما بالإيماءات (تعبيرات الوجه) الملائمة. ويحتمل أن الممثل لم يبذل مجهودًا في تغيير نبرة صوته ، سواء كان يلعب دور أحد النبلاء أو العبيد، أو دور رجل أو امرأة [انظر ص ١٤٥]، وبالطريقة نفسها كان كاتب الدراما يجعل جميع شخصياته تتحدث بطراز واحد لا يتغير من اللغة اللاتينية. ومن جهة أخرى، كان فن التعبير بالوجه (الإيماءات) يؤدَّى على المسرح خلال العصور القديمة، بشيء من المبالغة والتكلف المفرط بدرجة تستعصى على الفهم. ولو أننا حاولنا أن نتخيل مشهدا من مسرحية رومانية، فلا بد أن نصور لأنفسنا الممثلين وهم يرتدون الأقنعة، ويعبرون بالإيماءات ؛ وأن نتصور حركاتهم المدبرة على خشبة المسرح ، وأصواتهم التي كانت ترتفع بطريقة

خطابية منغمة؛ في حين كان عازف الناي يخطو حينًا نحو ممثل وحينًا آخر نحو ممثل غيره، وهو يعزف موسيقاه ليصاحب بها إلقاء كل ممثل على حدة [10]. وعندما نضع في الحسبان مدى الاختلاف والفرق الشاسع بين أسلوب التمثيل عند الرومان وأسلوبنا المعاصر، ومدى التضليل الذي كان يمارسه الكتاب الرومان غالبًا في هذا المقام، فإننا نتيقن خطورة الاعتماد على تصوراتنا الخاصة عن التأهيل والتناسب، بوصفها مرشدًا لنا على ممارسات المسرح الروماني.

الفصل الرابع والعشرون

الملابس والأقنعة[1]

غايتي في هذا الفصل هي :

١ - وصف ملابس الممثلين خلال عصر الجمهورية.

٢ - توضيح أن هذه الملابس كانت ذات فائدة لكتاب الدراما.

والدليل على ذلك مأخوذ من المسرحيات والشذرات المتبقية، ومما هو مألوف أن نستكمل هذا الدليل من تعليقات معجم بولوكس، والمعلق دوناتوس، وكتاب آخرين متأخرين، وكذلك من النقوش الكمبانية البارزة ، والرسوم الجدارية، وتماثيل التراكوتا، والصور الموجودة في مخطوطات بعينها من العصور الوسطى لنصوص ترنتيوس. ومن سوء الطالع، أن ظلال الشك تحوم حول قيمة هذه المخطوطات، وأنها لا تغدو ذات قيمة إلا حينما تكون مدعومة بدليل مادي من المسرحيات، بيد أنها إذا كانت على خلاف ذلك لا تعطي سوى انطباع خاطئ.

ومن الواضح أن الملابس في المسرح الروماني كانت تختلف باختلاف الطراز الدرامي ؛ لأنها تستخدم بوصفها أساسًا لتصنيف أنواعها المختلفة. وينتمي كل ما في متناولنا من مسرحيات كاملة إلى ما يطلق عليه دوناتوس كوميديا البالياتا، [De Com. vi, 1-6] وهو نوع من الكوميديا، كان الزي المميز فيه هو pallium أو العباءة الإغريقية المألوفة بوصفها زيًّا يوميًّا. وكان الممثلون الرومان يرتدون في كوميديا البالياتا الزي الإغريقي المعتاد في الحياة المعاصرة، مثلهم في ذلك مثل الممثلين الإغريق في الكوميديا الحديثة، مع إدخال بعض التعديلات التي ستُوصف لاحقًا. وسوف أبدأ بتلخيص السمات الأساسية للملبس الإغريقي المعتاد الذي ورد ذكر معظمه في المسرحيات.

كانت العباءة التحتية أو القميص هي الخيتون الإيوني Ionic chiton وهو عبارة عن قميص من الكتان أو الصوف ، له فتحات عند الرقبة والذراعين، وله أكمام أحيانا، وكان يلبس من الرأس، ويشد بحزام حتى يمكن تضييقه عند الضرورة. وأحياناً كان الخيتون هو العباءة الوحيدة ، ولكن كان من المألوف أن يرتدي الشخص فوق هذا الخيتون (القميص) "عباءة" himation = L. pallium ، ودثارًا من الصوف مستطيل الشكل، كان يلتف حول الجسم ويعدل وضعه بطرق مختلفة. وكان عادة يثبت بمشبك على أحد الكتفين، وأحيانا كانت pallium هي العباءة الوحيدة . ولأن هذه العباءة العادية كانت ثقيلة بعض الشيء، لذا نجد أنه حينما تكون حرية الحركة مطلوبة، لم تكن تُرتدى أو كانت ترتدى بطريقة معينة. وربما كان أشخاص آخرون يرتدون فوق القميص ما يعرف باسم (chlamys)، وهو نوع من العباءة الخفيفة، زاهية اللون عادة [مثل البليزر عندنا].

أما في القدم فكان الناس في المدن يرتدون خفًّا من اللباد (ἐμβάδες) الذي كان عادة خفيفًا. (في اليونانية كانت تسمى الصنادل أو النعال ὑποδήματα = soleae وأحيانًا كان الرومان يستخدمون كلمة"crepidae" = صنادل، وهي مشتقة من اليونانية κρηπίς ، وكانوا يرتدون أيضًا النعال أو «الشباشب» (التي يسميها الرومان socci). وكان الصندل يثبت بأربطة أو سيور جلدية، أما النعل فلم تكن له أربطة .

ولم يستخدم الرومان غطاءً للرأس، لكن العمال الإغريق كانوا يرتدون قلنسوات من اللباد (πῖλοι) أو الجلد (κυναι□) . ولقد وفدت القبعة عريضة الحافة (peasos, causea) من ثساليا مع العباءة الخفيفة (chlamys)، وكان كلاهما يشكلان جزءًا من الزي المميز للشبان الأثينيين الذين يخدمون في سلاح الفرسان. وكان لهذه القبعة (petasos) رباط أو شريط يشد حول الرأس، وسير يتدلى أسفل

الذقن ، يمكن استخدامه على يد من يلبس القبعة لجعلها تنسدل أو تتدلى على الظهر. أما القبعة الرومانية "pilleus" فكانت مماثلة للقبعة مخروطية الشكل (πι□λος)؛ وكانت بوجه خاص غطاء للرأس لدى العبيد المعتقين حديثًا. وكان المرضى أو الذين في طور النقاهة يرتدون أحيانًا القبعة عريضة الحافة (petasos)، مثل أوغسطس، على سبيل المثال، وقد أباح الإمبراطور كاليجولا "Caligula" استخدامها في المسرح للوقاية من الشمس.

وكانت النساء عند الإغريق يرتدين أيضًا صنادل ملائمة، وقمصانًا (خيتونات) وعباءة himation [الكلمة اللاتينية لعباءة النساء هي palla]. وحيث إنه لم يكن هناك - في الحياة الواقعية - زي مميز للعبيد في كل من أثينا وروما ، فربما كان بعض العبيد في المدن يرتدون إلى حد بعيد ملابس سادتهم ذاتها، وكان بعضهم حافي القدمين(٢). وربما كان القرويون، سادة وعبيدًا، يرتدون جلود الماعز.

وفي الحياة الواقعية، دون شك، كان هناك تنوع كبير قد لا يتسع هذا الموجز لرصده، ويذكر أريستوفانيس أنواعًا كثيرة من الملابس والأحذية التي لم نسمع عنها شيئًا في الكوميديا الحديثة ، ولا شك أيضًا أن الاعتبارات العملية قد تفرض بساطة الملبس على ممثلي هذا الشكل العالمي من الدراما. وفي الحقيقة يطلب منا غالبًا أن نصدق أن التقاليد قد فرضت نوعًا معينًا من الزي لكل مرحلة عمرية ولكل مهنة. ومن ثم يخبرنا دوناتوس [i, 29-30] في معرض تناوله للممارسات المسرحية أن : "الشيوخ في الكوميديا كانوا يلبسون اللون الأبيض، لأنه يقال إن ذلك هو الأسلوب القديم، أما الشبان فكانوا يرتدون ملابس تختلف في اللون عن بعضها البعض، وكان العبيد يرتدون في الكوميديا ملابس قصيرة ، إما بسبب الفقر السائد آنذاك ، أو لضمان حرية الحركة. وكان الطفيليون يرتدون عباءات يفترض أنها تطوى (بطريقة معينة)، كما « أن الأبيض كان هو اللون الذي تفضله الشخصيات المرحة المبتهجة، بينما كان

أصـحاب الهمـوم والمـشكلات يفـضلون الملابـس الرثـة. وكـان اللـون الأرجـواني (purpureus).هو لون الأغنياء ، أما اللون الأحمر (puniceus) فكان للفقراء . وكـان الضباط يرتدون العباءة الأرجوانية chlamys ؛ وللفتيـات طـرق غريبـة في الملـبس؛ وكان تاجر الرقيق أو القواد يرتدي زيًّا ذا صبغة مرقشة، أما العـاهرة فكانـت ترتـدي عباءة صفراء إعلانًا عن الجشع والطمع. وكان الأشخاص الحزانى يرتدون ثوبًـا يجـر على الأرض (syrmata) دلالة على عدم الاعتنـاء بـالمظهر الشخـصي". ومـن ناحيـة أخرى يقول بولوكس [iv. 119ff.] إن الشبان كانوا يرتدون عباءة حمراء أو أرجوانيـة داكنة، بينما يرتدي القوادون قمصانًا مصبوغة (يفترض أنها مصبوغة بألوان زاهيـة) ، أو عباءة ذات أزهار ملونة (بافتراض أنه زي خليع متهتك) [كما نرى عنـد المحظيـات في سيراقوصة، وفقاً لـرأي فيلارخـوس]. وكـان الـشبان يرتـدون الكتـان الأبـيض، وترتدي الوارثات القمـصان البيـضاء ذات الأهـداب والحـواشي، وترتـدي النـساء العجائز ملابس بلون التفاح (أو ربما لون السفرجل الأصـفر)، أو الملابـس الزرقـاء، باستثناء الكاهنات اللاتي كُنَّ يرتدين اللون الأبيض. وكانت المحظيات يضعن شريطًا أحمر فاتح اللون حـول الـرأس. ولـدينا أيـضًا وصـف بولـوكس التفـصيلي للأربعـة وأربعين قناعا المستخدمة في الكوميديا [تسعة منهـا للـشيوخ، وأحـد عـشر للـشبان، وسبعة للعبيـد، وثلاثـة للـسيدات المـسنات، وخمـسة للفتيـات والـشابات، وسـبعة للمحظيات، واثنين للوصيفات]. ولقـد دأب الكتـاب المعـاصرون عـلى القـول بأنـه بمجرد ظهور شخصية ما على المسرح يعرف عنها المشاهدون كثيرًا في التو.

par elles' (the colours) 'en même temps que par les masques, le public était souvent instruit sur le champ de l'âge, de la condition, du caractère même des personnages qui entraient en scène. Cette convention avait passé dans la comoedia palliata des Romains.' (Navarre, Le Théâtre grec, pp. 225-6).

« وبهذه الألوان في الوقت نفسه، وعن طريق الأقنعة، كان الجمهور دائمًا يتعرف على مقدار العمر، والحالة النفسية للشخصية ذاتها، وكذا للشخصيات التي تدخل إلى خشبة المسرح في المشهد. هذا التقليد كان سائدًا في كوميديا الباليتا عند الرومان.» (نافار، المسرح الإغريقي، ص ص ٢٢٥-٢٢٦).

وأنا هنا أقتفي رأي نافار القائل بأن تقاليد المسرح الروماني قد كانت مؤسسة على المسرح الإغريقي، حتى فيما يتعلق باستخدام الأقنعة، وكان قناع الممثل يغطي الرأس بكاملها [Gellius, v. 7]، وكان الشعر الخاص بالقناع يصبغ بما يناسب الدور. ومن ثم كان الشيوخ بشكل عام يظهرون بالشعر الرمادي الأشيب، وفي بعض الحالات كان الشيخ يظهر على أنه أصلع؛ أما الشبان فكان شعرهم أسود أو داكن في بعض الأحيان؛ ومعظم العبيد كانوا ذوي شعر أحمر. وقد يبدو شعر النساء مختلفًا تماماً عن شعر الرجال، ولكن حتى هذه التأكيدات لا بد أن تقبل مع شيء من التحفظ، في ضوء الأدلة الموجودة بالمسرحيات.

ولننظر الآن بعين الاعتبار إلى الضرورات التطبيقية للمسرح. فما دام العرض مستمرًا كان لزامًا على الممثلين أن يكونوا قادرين على تغيير ملابسهم خلال وقت سريع (لم يكن يدوم أحيانًا سوى مدة إلقاء ستة أبيات][3]. وكانت الملابس - وخاصة الملابس متقنة الصنع - غالية الثمن، ولذا قد يكون هناك ميل طبيعي إلى تخفيض تجهيزات مدير الفرقة لتقتصر على عدد محدود من الملابس ذات الطراز البسيط قدر الإمكان. ويحتمل أن الأقنعة، من ناحية أخرى، لم تكن غالية الثمن، وكان لا بد أن تختلف عن بعضها البعض اختلافًا بينًا؛ لأن القناع كان هو الذي يحدد هوية كل شخصية. وعلى المسرح - مثلما هو الحال في الحياة الواقعية - لم تكن كل شخصية تختلف عن الأخرى بالملبس فحسب، ولكن أيضًا بالسمات المميزة. ولكن إذا كان علينا أن نجبر المدير المالي على الالتزام بالقواعد التي حددها كُلٌّ من بولوكس

ودوناتوس، فلا بد من زيادة نفقاته ومخصصاته كثيرا. وعلاوة على ذلك، لم يكن الكتاب على وفاق مع بعضهم البعض، أو مع أنفسهم أحيانًا، فالشيوخ - حسب ما ذكر دوناتوس - كانوا يرتدون ملابس بيضاء، غير أن هذا اللون كان يميز أيضًا الشخص المبتهج. إذن ماذا كان الشيخ يرتدي ، إذا ألم به ما ينغص حياته ؟ وحتى لو استبعدنا مثل هذه التساؤلات الأدنى في قيمتها، تبقى حقيقة أساسية مفادها أن بولوكس ودوناتوس، مثلهما مثل قدامى الفنانين، كانا يفكران في الشروط المرئية. لكننا في المسرحيات نخرج بانطباع مؤداه أن الاحتكام لم يكن للأعين، بل لآذان المشاهدين وخيالهم [٣] . وعندما تدخل شخصية جديدة إلى خشبة المسرح، نعرف بلغة بسيطة من تكون ، ولم يكن يتم التأكيد عن طريق الزي سوى في ظروف خاصة فحسب؛ فقد كان زي الرجال يختلف قليلاً عن زي النساء؛ وكان زي العبيد من النوع الأشد خشونة ، وكان بعض الأجانب أو الغرباء يرتدون أحيانًا ما يلائم الدور؛ وبدون ذلك قد يفهم المرء من المسرحيات أن كل الشخصيات ترتدي الأزياء ذاتها : القميص ، العباءة (ومن المفترض) النعال أو الصنادل. وفي الحقيقة لم يكن الزي مهمًا إلى حدٍّ كبير مقارنة بمسرحيات الكوميديا الحديثة، ولكننا لا نعرف عنها عند بلاوتوس ما هو أكثر من معرفتنا بها عند ترنتيوس أو ماناندروس.

وكان بلاوتوس - بوصفه مواطنًا إيطاليًا - مدركًا أن شخصياته ترتدي زيًا على غرار الإغريق [مسرحية "كوركوليو"، البيت ٢٨٨]، على عكس المشاهدين الذين يرتدون العباءة الرومانية (toga) [مسرحية "أمفيتريو"، البيت ٦٨]. كما يدرك أيضًا أن أزياء الممثلين تتكلف الكثير من المال [مسرحيات "كوركوليو"، الأبيات ٤٦٤ - ٤٦٦، "الفارسية"، الأبيات ١٥٧-١٦٠، "ثلاث قطع من النقود" الأبيات ٨٥٧ - ٨٥٩، "بسيودولوس"، الأبيات ١١٨٤-١١٨٦، "أمفيتريو" البيت ٨٥] خاصة حينما تكون غير مألوفة. ولا نعرف الكثير عن الأحذية، فالعبيد كانوا يلبسون النعال [مسرحتي "إبيديكوس" البيت ٧٢٥، و"ثلاث قطع من النقود" البيت ٧٢٠] مثلهم

مثل الأحرار [مسرحية "المعذب نفسه"، البيت ١٢٤]، وكان الشبان والفتيات يرتدون صنادل، يؤمرون بخلعها عندما يضطجعون على الأرائك [مسرحيتي "منزل الأشباح"، البيت ٣٨٤، "الأحمق" البيتان ٤٧٨و ٦٣١]. وفي مناسبة معينة كانت هناك صنادل خاصة ترتدى بوصفها جزءًا من التنكر في هيئة شخص أجنبي ["الفارسية"، البيت ٤٦٤]. وربما نخلص إلى أن كلمتي "slippers" النعال، و"sandals" الصنادل تعطيان المعنى نفسه تقريبًا، وحتى لو كانتا مختلفتين، فالحذاء المعتاد كان هو الخف أو النعل slippers. وفي الحقيقة أصبح الخف (soccus) السوكس مرادفًا لمصطلح الكوميديا التي من هذا النوع [بوصفه نقيضًا للحذاء العالي، أو cothurnus ، وهو الحذاء الذي كان يرتديه ممثلو التراجيديا، أو نقيضًا لممثل الميميات حافي القدمين]. ولم يذكر أن واحدة من الشخصيات كانت حافية القدمين، أو ترتدي حذاء باستثناء الخف أو الصندل. ورغم ذكر القميص والعباءة مرارًا ، فهناك دليل محدود على أن أنواعهما كانت تختلف بعضها عن البعض. وكانت عباءة النساء "palla" تختلف عن عباءة الرجال pallium [مسرحية "التوأمان مينايخموس"، البيتان ١٩١، ١٩٢، وفي مسرحية "برلمان النساء" لأريستوفانيس]، وربما كان هناك رجال يتنكرون في ملابس النساء [مسرحية "كاسينا"، البيتان ٧٦٩، ٧٧٠]؛ وكان العريس يرتدي ملابس بيضاء [مسرحية "كاسينا"، البيتان ٧٩٧، ٧٩٨]. وكان من السهل معرفة الشيوخ دون شك منذ الوهلة الأولى، غير أن ذلك كان يتم من خلال القناع أو طريقة المشي ، لا من الزي. وكان الجنود يرتدون العباءة الخفيفة زاهية اللون chlamys، بدلا من عباءة الرجال pallium، كما كان يرتديها أيضًا بعض المسافرين والأجانب، وكان القميص أحيانًا يسمح بانسداله على الأرض خلف من يقمن بأدوار النساء [وكذا بالنسبة للعاملات في الحانات] [مسرحية "القرطاجي الصغير"، الأبيات ١٢٩٨-١٣٠٣]، وهناك إشارة فكاهية إلى قميص له أكمام [مسرحية "بسيودولوس"، البيت ٧٣٨].

ولا بد أن نسلم بحقيقة أن الكوميديا كانت على هذا النحو ، وأن كاتب الدراما ربما كان يعتقد أحيانا أن من المناسب السخرية مما أصبح بالفعل تقاليد راسخة، سواء في الزي أو في أي شيء آخر، وأخلص إلى انطباع عام مؤداه أن الزي لم يكن يختلف - إذا جاز القول - من شخصية لأخرى، وأن مهنة الشخصية كانت توضح أحيانا من خلال خصوصيات معينة، مثل : سكين الطاهي، وصنارة الصياد وخيطه وشبكته، وسيف الجندي، وما إلى ذلك، وأن القناع كان هو الذي يضفي على الشخصية تفردها وتميزها في المسرحية، بوصفها تمثل شخصًا في مرحلة عمرية بعينها أو حالة مزاجية خاصة". وأصبح الزي مهمًا عندما استخدم للتعبير عن تنكر شخصية ما. وكان التنكر في العادة معبرًا عن الأجانب : إذ كانت الشخصية ترتدي العباءة الخفيفة زاهية اللون (chlamys) وقبعة السفر لتزعم أنها أجنبية أو غريبة. ولكن لم يكن بوسع الشخصية تغيير قناعها ، لأن القناع هو "الشخصية". وبناء على ذلك ، لو أراد الممثل أن يخدع شخصًا يعرفه، فلا بد أن يغير مظهره وهيئته بوضع قطعة قماش لاصقة على إحدى عينيه أو كلتيهما. ودون شك كان المشاهدون يكشفون تنكره؛ لأنه كان متاحًا لهم التعرف عليه ؛ وكان ضحيته يقع في شرك الخداع، لأن كاتب الدراما دبر ذلك [مسرحية "الفارسية"، البيتان ١٥٥-١٥٦، مسرحية "الجندي المغرور"، الأبيات ١١٧١-١١٨١، مسرحية "بسيودولوس"، البيت ٧٣٥، مسرحية "ثلاث قطع من النقود"، الأبيات ٧٧١، ٨٥١، مسرحية "كوركوليو"، الأبيات ٣٩٢-٣٩٥، ٤٦١-٤٦٥، ٥٠٥، ٥٤٣-٥٤٥].

وكان كاتب الدراما يستخدم الزي لخدمة أغراضه ، لأنه لم يكن عبدا للتقاليد: فحيث إن التوأمين مينايخموس يجب أن يبدوا متشابهين تماما، فإن المسافر من "سيراكوزا" كان عليه أن يرتدي زيًا مماثلاً لشقيقه الذي يخرج من منزله. وفي مسرحية "أمفيتريو" نرى أمفيتريو وعبده سوسيا يرتديان قبعتين؛ حيث إنهما وصلا للتو من

خارج البلاد، بل إن الإلهين المشابهين لهما ، "جوبتر" و"ميركوريوس" ، يلبسان زيًا مماثلاً لزيهما، حيث إنهما كانا يتظاهران بأنهما قادمان من خارج البلاد أيضًا [الأبيات ١٤٢-١٤٦]، ولكنهما في الحقيقة لم يغادرا المكان. وقد وضع كاتب هذا البرولوج في اعتباره مشكلة العرض على خشبة المسرح : ففي حالة وجود شخصيتين متماثلتين ، وهما هنا الإلهان وأمفيتريو وعبده، فكيف يميز المشاهدون أحدهما عن الآخر ؟ ويتمثل الحل هنا في أن كُلاً من الإلهين يرتدي شارة مميزة له في القبعة أو تحتها. ومن هنا ، قد نفترض ضرورة وجود القبعات التي يرتديها كُلٌّ من "سوسيا" وميركوريوس في المشهد الافتتاحي، لكنها لم تذكر مطلقًا بعد ذلك مرة أخرى. وفي واقع الأمر فلا بد أن ميركوريوس قد خلع قبعته قبل أن يفكر في وضع إكليل الزهور [البيت ٩٩٩]. وفي حقيقة الأمر لا يوجد هناك داعٍ لاستخدام القبعات أو العلامات المميزة : فسوسيا وميركوريوس ، عندما يلتقيان في المشهد الافتتاحي ، يتحدثان كل بشخصه، وليس بوسع أحد أن يخلط بينهما؛ وفضلاً على ذلك ، نرى سوسيا يحمل قنديلاً. ومن المفترض أن التوأمين مينايخموس متشابهان تماما، ومع ذلك يستحيل الخلط بينهما، إذ تتحدد شخصية كل منهما من خلال الكلمات؛ كما أن كُلاً منهما يدخل ويغادر من مدخله الخاص ، وتسهم العباءة النسائية palla المسروقة التي يرتديها أحدهما أو الآخر ، كل بدوره، في تحديد هويته.

وفي مسرحية "كاسينا" [الأبيات ٧٦٩، ٨١٤ وما يليها] نرى رجلاً يرتدي زي فتاة. وفي الواقع يبدو أن صدر العروس كان محشوًا باللباد ليبدو بارزًا ومنتصبًا [البيت ٨٤٨]، وكانت تظل صامتة، ولنا أن نتخيل أن وجهها كان مخفيًا خلف قناع (حجاب) العروس الذي كان يُرتدى عند الرومان والإغريق أيضًا ليلة الزفاف.

وتقوم حبكة مسرحية "الأسرى" (Captivi) على الخلط بين هوية السيد وهوية العبد، وطبقًا للبرولوج [البيت ٣٧] بدل فيلوكراتيس وتينداروس ملابسهما،

فارتدى كلٌّ منهما ملابس الآخر؛ لكن هذا لا يتفق مع ما جاء في نص المسرحية، لأن أريستوفانيس يقابل تينداروس ويتعرف عليه حين يراه [البيت ٥٤١]، ولا يبدي اندهاشًا من ملابسه، مما يجعلنا نخلص من هذا إلى أن فيلوكراتيس وتينداروس لم يرتديا لباسًا يدل على حقيقة أمرهما. بل وأبعد من ذلك يبدو أن أيهما لم يرتد قناعًا يميزه على أنه عبد. وظن هيجيو أن فيلوكرايتس عبد، ورغم ذلك نعلم يقينًا أنه سيد نبيل؛ فضلاً عن أنه سيظهر فيما بعد [البيت ٩٢٢] بشخصيته الحقيقية، وسوف يتمكن المشاهدون - دون شك - من التعرف على ملامحه وسماته. وهناك وصف لمظهره [البيتان ٦٤٧ - ٦٤٨]، نعرف منه في الحال أنه ذو شعر أحمر على شاكلة كل العبيد الذين وصفوا بهذه الصفة في الكوميديا الحديثة. من الواضح إذن أن الشعر الأحمر لم يكن سمة أو صفة مقتصرة على العبيد. ولم يكن بوسع تينداروس أن يرتدي قناع العبد أيضا؛ لأن هيجيو ظن أنه سيد، كما نعرف نحن أنه ابن هيجيو في الحقيقة. وعندما يتم إنقاذ التوأم ميناخموس المنتمي إلى بلدة إبيدامنوس على يد عبد شقيقه، فإن الأخير يخاطبه ببساطة بعبارة « أيها الشاب » [الأبيات ١٠٢١-١٠٢٥]. ويرتدي بعض العبيد ملابس بها مبالغة في التأنق [مثل ترانيو في المشهد الافتتاحي من مسرحية "منزل الأشباح"]، وثمة اختلاف بين عبد وآخر بلا شك ؛ فترانيو أكثر تألقًا وتأنقًا من جروميو، كما أن تراخاليو أعلى اجتماعيا من سكيبارنيو أو من جريبوس، لكننا لا نملك دليلاً على أن ما يُعرض على خشبة المسرح مماثل لما يحدث في واقع الحياة، فقد كان من السهل تمييز العبد من الحر من النظرة الأولى. ولذا نرى هارباكس [مسرحية "بسيودولوس"، البيت ٦١٠] يقول لبسيودولوس: هل أنت حر أم عبد ؟، وكذلك في مسرحية "أمفيتريو"، البيت (٣٤٣).

وكان تأكيد مثل هذه اللوازم ، ومنها سكين الطاهي أو سيف الجندي، يوحي في حد ذاته ، بأن الزي المرتدى لم يكن في حد ذاته موضحًا أو كاشفًا عن المهنة. ويقول

بولوكس – في معجمه – إن الطفيلي كان يحمل في يده قارورة زيت وكاشطة أحذية [لإزالة الوحل عند دخول البيت دلالة على كثرة تردده عليه] بوصفها شارة لمهنته. وقد تكون هذه المعلومة مجرد استنتاج مستقى من المسرحيات؛ فالطفيلي هو أفقر مخلوق على وجه الأرض؛ فكل ما كان يملكه هي الأدوات والمستلزمات الضرورية لدورة المياه، ولكن ربما كان يحتفظ بها في البيت. وعلى المسرح يتمثل كل ما لديه وكل ما يستطيع أن يتعهد به في الرهان، في عباءته [ومن المفترض أيضًا في قميصه ونعله].

وفي برولوج مسرحية "أمفيتريو" [البيتان ١١٦-١١٧]، يشير ميركوريوس إلى زي عبده وهيئته (servile schema)، ولا نستطيع القول بأن هناك شيئًا في مظهره ينم عن صفات العبيد بشكل خاص؛ فهو يرتدي القميص والعباءة وقبعة السفر وله لحية. وربما كان ميركوريوس يقصد بعبارة servile schema القول بأنه كان متنكرًا على هيئة إنسان [ولم يظهر بصورته الإلهية]. كذلك درج العبيد في المدن على ارتداء العباءة pallium بحيث تُلَف بطريقة معينة حول العنق، عندما يكونون في عجلة من أمرهم.

وهكذا توصلنا إلى نتيجة مدهشة مفادها أن الزي ربما كان يلعب دورًا طفيفًا نسبيًّا في مساعدة المشاهدين على متابعة مسرحية ما. ولم تكن الملابس مختلفة أو متميزة بشكل خاص. كما أسهم القناع في تمييز هوية الشخص، لكنه لم يكن يكشف عن مهنته أو مكانته الاجتماعية. وبداهة كان يندر أن يجذب بلاوتوس الاهتمام إلى استخدامه، أو لم يكن يفعل ذلك قط. ويجب ألا نفهم بالطبع من الإشارات إلى تعبيرات الوجه في اللاتينية كما في اليونانية أن ملامح الممثل وقسماته كانت مرئية، وكان تغيير قسمات الوجه مستحيلاً. وحقيقة يخبرنا كوينتيليانوس أن قناعًا ما كانت له عين مبتهجة وأخرى عابسة، بحيث يمكن الممثل الذي يرتديه من أن يعرض للمشاهدين في كل مرة مظهرًا مختلفًا وفقًا لمقتضيات المسرحية. ويبدو من الصعب على هذه الأدوات أن تساير حاجات المسرح الحقيقي. ومن الأفضل كثيرًا أن نفترض أن اللغة التي كانت تشير إلى تغيير تقاطيع الوجه وملامحه، كانت موجهة إلى خيال النظارة، وكانت تدعمها إيماءات وجه الممثل وتعبيراته.

الأزياء المسرحية في الأنواع الدرامية الأخرى عدا كوميديا الباليياتا:

ليس لدينا في هذا الصدد مسرحيات كاملة يمكن أن تقدم لنا يد العون، كما أن الشذرات لا تلقي كثيرًا من الضوء على ذلك الموضوع. وفي التراجيديا المترجمة عن الإغريقية، كان الممثلون يرتدون زيًّا يونانيًّا ، وقد استخدم فارو مصطلح "كوميديا الباليياتا" للدلالة على التراجيديات والكوميديات المستمدة من الكتاب الإغريق. ولا نقف في أي موضع آخر على تراجيديات مقتبسة تختلف عن الكوميديات المأخوذة عن اليونانية تتميز من خلال ملابس الممثلين، فكل ما نجده بالفعل هو أن الحذاء العالي الذي كان يرتديه ممثلو التراجيديا الرومان [يطلق عليه الرومان مسمى cothurnus]، يستخدم بوصفه مرادفًا للتراجيديا، تمامًا مثل مصطلح (soccus) الذي يستخدم للدلالة على الكوميديا. ولم يستخدم الإغريق كلمة κόθορνος بهذا المعنى، إذ كانت النساء عندهم يرتدين أيضًا ذلك الحذاء العالي [أريستوفانيس، مسرحية "الضفادع"، البيتان ٤٧، ٥٥٧، ومسرحية "ليسيستراتي"، البيت ٦٥٧]، كما كان يرتديه الصيادون أيضًا. وما من سبب قاهر يدفعنا إلى الاعتقاد بأن ممثلي التراجيديا الإغريق كانوا يرتدون حذاء يتضمن قدرًا من المبالغة أو البهرج؛ فالحذاء العالي المستخدم في التراجيديا، وكذا استخدام مصطلح cothurnus للدلالة عليها ، ربما يرجع إلى أصل إيطالي. ويستخدم هوراتيوس كلمة « الحذاء العالي » للدلالة على «التراجيديا» ولكن يبدو من غير المحتمل أن يرتدي ممثلو عصر الجمهورية أحذية عالية ذات نعل سميك (فوق القدم) ، وهو ما نراه مصورًا على التمثال العاج في ريتي Rieti . وربما بوسعنا أن نتخيل الممثلين في زمن إنيوس وهم يرتدون أنواعًا ذات طرز فخمة بعض الشيء من الأزياء الإغريقية، ويوضح بلاوتوس [مسرحية "الأسرى"، البيتان ٦١، ٦٢] أن النفقات والتجهيزات المخصصة للكوميديا لم تكن ملائمة لعرض التراجيديا على خشبة المسرح.

وكان الزي المحلي هو القاعدة المتبعة في الدراما المحلية، نظرًا لحساسية الرومان في هذا الصدد، ومن ثم كانت العباءة الأرجوانية toga مع حذاء روماني ملائم، هي التي ترتدى في الكوميديا المحلية وفي الدراما التاريخية، وكلاهما يندرج - وفقًا لما ذكره ديوميديس Diomedes - تحت مسمى مسرحيات التوجاتا. غير أن العباءة الأرجوانية ذات الشرائط الأرجوانية التي كان يرتديها كبار المسئولين الرومان، كانت تستخدم بوجه خاص للتمييز بين المسرحية التاريخية الوطنية (fabula praetexta) والكوميديا المحلية وسائر أنواع الدراما الأخرى. ولا تزودنا الشذرات الهزيلة الباقية من المسرحية الوطنية (التاريخية) بمعلومات عن الأزياء المسرحية ، أما في كوميديا التوجاتا فلدينا إشارات إلى العباءة الأرجوانية toga ، عند تيتينيوس [٢٥، ٤٤] وإلى الأحذية الخاصة بالنبلاء [١١٦]، وإلى القميص المعطر وعباءة شخصية أنيقة [١٣٨]، وإلى العباءات البيضاء والقمصان القذرة [١٦٧، ١٦٨]، وإلى شخص عثر عليه مرتدياً صندلا خارج المنزل (لأن الرومان كانوا يعتبرون الصندل أو النعل ملائمًا فقط لداخل المنزل، ويصلح لارتياد الولائم)؛ انظر أيضًا أفرانيوس [١٠٥]. وبناء على ذلك يتضح أن العباءة الأرجوانية toga كانت زي الممثلين في الكوميديا المحلية ، ومثله القميص والحذاء[١].

وكان لكل من القصص الأتيلية والميميات أسلوب مختلف في الزي؛ فقد تميزت القصص الأتيلية بالأقنعة التقليدية، حيث نرى الصياد الأصلع [بومبونيوس، ١١٩]، و"الرسول الأصلع" [١٣٥]. ويرد ذكر الأقنعة [عند نوفيوس(٢)]، أما الميمية فكانت تتميز بالممثل النمطي حافي القدمين، ويشير لابيريوس إلى سباق "ارتداء العباءة" [٤٣، ٤٥]، كما يذكر أيضًا القميص[٦١].

هذا هو الدليل الهزيل الذي استطعت استنتاجه من الشذرات، وربما يبدو أن تنوعات الدراما هذه لم تكن تتقيد على الدوام بالملابس التقليدية، ولكنها جميعا تنحو إلى أن تؤثر في بعضها البعض في الزي وفي الشكل الأدبي أيضًا.

استخدام الأقنعة في المسرح الروماني:

كانت الدراما الإغريقية دائمًا دراما ذات ممثلين مقنعين: وتتمثل ميزة استخدام الأقنعة في أنها تمكن فرقة مسرحية صغيرة العدد من القيام بدور عدد كبير من الشخصيات، كما أن الأدوار الثانوية يمكن اعتبارها على هذا النحو أدوارا مهمة أو رئيسة؛ وأن المبالغة المتأصلة في تصميم القناع تمكن المشاهدين الجالسين حتى على مسافة بعيدة من تمييز سمات الشخصية وملامحها، ومن الممكن أن يؤدي الرجال الأدوار النسائية، وأن ظهور الشخصيات يمكن أن يتكيف مع متطلبات المسرحية؛ وربما - فوق ذلك كله - فالأقنعة تمكننا من إخفاء هوية الممثل. ولقد أخذت تقاليد التمثيل الرومانية عن الإغريق، ورغم ذلك يخبرنا الفقيه النحوي المتأخر ديوميديس أن الشعر المستعار "الباروكة"، لا الأقنعة، كان هو الذي يستخدم في المسرح الروماني، كما يقول إن الممثل روسكيوس (Roscius) قد أدخل الأقنعة لإخفاء حول في عينيه. ويذكر دوناتوس أن الممثل الكوميدي كينكيوس فاليسكوس، والممثل التراجيدي مينوكيوس بروثيموس كانا أول ممثلين ارتديا الأقنعة في المسرح الروماني. وربما كان دوناتوس يستخدم ببساطة كلمة personati بمعنى "ممثلين" [أي ممثلين يرتدون الأقنعة بالطبع]، وهنا يقصد أن هذين الممثلين كانا أول من مارس التمثيل عند الرومان. وعلى أية حال فمن الواضح أن دوناتوس وديوميديس لا يتفقان في الرأي. وحينما يتحدث شيشرون عن ذكر أهمية الدور التي تلعبه ملامح الخطيب وسماته عند الإلقاء ، فإنه كان يتحدث بشكل ينم عن اتفاقه مع معاصريه المسنين الذين : « لا يعلون من شأن أحد ، حتى روسكيوس عندما يضع القناع». ومرة أخرى ربما يستخدم شيشرون الكلمة (personatus) بوصفها مرادفًا لكلمة "ممثل"، ويعني بذلك أن الخطيب بالضرورة له ميزة خاصة في عيون المحكمين الأكفاء تفوق أفضل الممثلين، لأنهم على الأقل يرون قسمات وجهه وملامحه. ويبدو أن فقرة شيشرون هذه كانت هي المصدر الذي نقل عنه ديوميديس عبارته. وقد جرت العادة، في أيامنا هذه، على قبول دليل ديوميديس، الذي ينكر استخدام الأقنعة على خشبة المسرح الروماني في عصر بلاوتوس وترنتيوس. وهناك دليل آخر نجده في الإشارات إلى ملامح الوجه

وتعبيراته التي ترد في الكوميديا اللاتينية، مثل عبارة "حسنا. لقد احمر وجهه خجلاً"(١) [مسرحية "الأخوان"، البيت ٦٤٣]. ولكـن نقـف عـلى إشـارات مماثلـة في الـدراما الإغريقية، لا ريب أنها كانت تنطق على يد ممثلين مقنعين. ويستخدم ترنتيـوس كلمـة persona بمعنى تطبيقي، هـو : "شخـصية في مـسرحية مـا" [مـسرحية "الخـصي"، الأبيات ٢٦، ٣٢، ٣٥]. وإذا كان المعنى الأصلي لكلمة persona هو "القنـاع" [ربـما لارتباطه بالشخصية المقنعة (Phersu) الذي يظهر في بعض الرسومات الأتروسكية]، فنحن لا نستطيع تفسير استخدام ترنتيوس لها بمعنى تطبيقي، اللهم إلا إذا كان ذلـك بافتراض أن ترنتيوس درج على استخدام القناع لإظهار دور الممثل. وكان القناع مـن السمات التقليدية للقصص الأتيلية ، ولا بد أنه كان مألوفًا للرومان حتى قبل إدخـال الدراما الإغريقية عن طريق الترجمة. ويصعب أن نتفهم السبب الذي جعـل الكتـاب الرومان - عند اقتباس الدراما الإغريقية - يلتزمون بإخفاء شخصياتهم على اعتبار أن هذه وسيلة مفيدة . ويقول فيـستوس Festus إن نـايفيوس كتـب مـسرحية كوميديـة بعنوان Personata (المقنعة) ، كما يوحي ولع بلاوتوس بموضوع هوية المظهر (الهيئـة الخارجية)، بأنه اعتبر استخدام القناع من الأمور البديهية. ويستخدم بلاوتوس كلمـة persolla، وهي صيغة التصغير من persona [مسرحية "كوركوليو"، البيت ١٩٢]، وتعني عنده "الوجه القبيح". كما أن الوصف المتكرر لمظهر الشخـصيات - بـما فيهـا وجوههم - ربما كان بـالأحرى وصـفًا للأقنعـة لا للـسمات الحقيقيـة لأعـضاء فرقـة التمثيل [انظر الملحق I].

ملابس البرولـوج:

لـو حكمنـا مـن العبـارة: "orator ad vos venio ornatu prologi"، "آتي إليكم بوصفي خطيبًا في شكل ملقي برولوج منمق" [مسرحية "الحماة"، البيـت ٩] ، فربما يبدو لنا أن هناك نوعًا خاصًا من الملابس لمن كان يلقي برولوج المسرحية. ورغم ذلك فقد ألقي هذا البرولوج على لسان أمبيفيوس توربيو بشخـصه، وهـو يـذَكِّر فيـه

المشاهدين بمساعدته لكايكيليوس ، وفشل عرضين لمسرحية "الحماة" قام بالتمثيل فيهما. وبناء على ذلك يبدو أنه لم يكن يرتدي قناعًا، ولا بد من مقارنة هذا البيت مع البيتين (١٢٣ و ١٢٦) من مسرحية "القرطاجي الصغير"؛ ففي البيت (١٢٦) نجد أن ملقي البرولوج يخبر المشاهدين أنه يجب عليه أن يغادرهم الآن ليؤدي «شخصية مختلفة»، بمعنى أنه سوف يغير ملابسه ليلعب دورًا في المسرحية. بينما يقول في البيت (١٢٣): "سأذهب وأرتدي ملابسي"، بما يوحي أنه في تلك اللحظة كان يخاطبهم بشخصه دون قناع. ولذا يمكن القول بأن وجود قناع خاص للبرولوج يبدو أمرًا غير ملائم تمامًا للمتحدث في أي من مقدمات مسرحيات ترنتيوس، وقد ينطبق هذا أيضًا على مسرحيات "التوأمان مينايخموس"، "الحمير"، "الأسرى"، "كاسينا"، "حقيبة السفر" ، "الأحمق"، "بسيودولوس"، "القرطاجي الصغير". لكن عندما يتم إلقاء البرولوج على لسان إحدى شخصيات المسرحية، فمن الطبيعي أن يرتدي ملابس دوره وقناعه. فمثلاً في مسرحية "التاجر"، يقدم البطل نفسه المسرحية للمشاهدين، ومرة أخرى في مسرحية "الحبل" يلقى البرولوج على لسان الإله أركتوروس الذي كان فيما يبدو يرتدي زيًّا يظهره على أنه « نجم ساطع». وعادة ما كان البرولوج المؤجل يرد على لسان شخصية في المسرحية أو على لسان شخص آخر مختلق (خيالي) ، مثل "إله العون" أو "إلهة الجهل" . ويبدو أن الدليل القوي كان متناقضًا للرأي القائل بأن هناك ملابس خاصة بالبرولوج. وفي جميع الاحتمالات كان من يلقي البرولوج يرتدي القميص المعتاد، إن لم تكن العباءة الأرجوانية والعباءة الخاصة بالرجال (pallium) والنعال ، ولكن دون قناع، وبناء على ذلك يمكن التعرف عليه في الحال لأنه يتحدث بشخصه، ونيابة عن كاتب الدراما. من الواضح إذن أن أمبيفيوس توربيو – في مسرحية "الحماة" [البيت ٩] – يشرح لنا أنه اعتلى خشبة المسرح دون قناع – حسب ما هو متعارف عليه في إلقاء البرولوج – ليسوق حجة أو ردًّا خاصًّا. ولا سبب ، إذن، يدعو إلى افتراض أنه كان يحمل غصن زيتون – وهو إيحاء ورد في ضوء تفسير يشوبه

الشك في لوحة تصويرية لمسرحية "الأخـوان"، ربـما كـان المقـصود منهـا إيـضاح أن المتحدث يحمل غصن شجرة سَرّو cypress؛ حيث إن المسرحية عرضت في الألعـاب الجنائزية التي أقيمت لتكريم لوكيوس آيميليوس باولوس (وهو مـا قـرأه الرسـام في لوحة العروض بلا شك) .

ملاحظات على قائمة بولوكس للأقنعة :

إذا أخذنا بالأدلة الواردة في الأعمال الفنية، بالإضافة إلى قائمة بولوكس، يمكن القول إن تصميم القناع كان شكليًّا، أي لم يكن واقعيًّـا، ولـذا أرى أنـه مـن الخطـورة بمكان أن نـستخدم أفكارنـا المعـاصرة عـن الواقعيـة "realism" لـربط قنـاع معـين بشخصية بعينها فيما وصلنا من دراما. فإما أن يكـون الاسـتخدام المـسرحي الحقيقـي أكثر طواعية ومرونة مما كان مـسموحًا بـه عـادة ، أو أن كتـاب الـدراما لم يلقـوا بـالاً لحرصنا على ملائمة الأقنعة بحيث تنسجم مع الشخصية.

الفصل الخامس والعشرون

الأصول الرومانية لقانون الفصول الخمسة

يعود إدخال قانون الفصول الخمسة وتقسيم الفصول ذاتها في دراما عصر النهضة إلى الرغبة في الانصياع إلى النموذج والمبدأ الكلاسي. وكان هوراتيوس قد وضع هذا القانون بوصفه قاعدة تصلح لكل الأزمان مفادها أن المسرحية لا بد أن تتكون من خمسة فصول لو أرادت أن يحالفها النجاح. يضاف إلى ذلك أن مسرحيات ترنتيوس قُسمت على هذا المبدأ من جانب الناشرين الرومان، ولذلك وصلت إلى عالمنا الحديث والمعاصر في شكل خمسة فصول، وقد يبدو الأمر طبيعيا لو افترضنا أن هذا القانون مؤسس على ممارسات كتاب الدراما الكلاسيين. ورغم ذلك - إلى أن تم العثور على مسرحية "الفظ" عام ١٩٥٩ - لم يستطع الباحثون المحدثون الأكثر تدقيقًا واهتمامًا من سواهم ، أن يقفوا على دليل واضح عن تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول في أي مسرحية إغريقية وصلتنا كاملة، أو في مسرحيات ترنتيوس وبلاوتوس، ومن ثم ذهب بعضهم إلى أن هذا القانون كان مجرد ابتكار تفتقت عنه قريحة باحثي العصور الهيلنستية والرومانية على السواء. وبعد كشف عام ١٩٠٥ والكشوف التالية له التي أسفرت عن العثور على أجزاء كبيرة من نصوص ميناندروس المسرحية، ودون عليها الإشارة الإخراجية χοροῦ التي توضح وجود «عرض كورالي» في هذه المسرحيات التي تكاد تخلو من دور الجوقة تقريبًا ، ويدل هذا بجلاء على أنها كانت مسرحيات مقسمة إلى فصول، ورغم أن الدليل لا يوضح عدد الفواصل التي كانت تحدث في أي منها ثار جدل أن هناك على الأقل ثلاثة فواصل في مسرحية "المحكمين". وفضلاً عن ذلك يتوقع أن تظهر البحوث المتتالية وجود فاصل رابع في هذه المسرحية بعينها وفي مسرحيات أخرى كذلك. واتفق الجميع على أن مسرحية بها أربعة فواصل لا بد أن

تحتوي بالضرورة على خمسة فصول. وفضلاً عن ذلك فهناك حادثة مبكرة ذات أهمية خاصة، تتمثل في ظهور بحث نشره برو (Prou) بعنوان "Les théatres d'automates en Grèce" عام ١٨٨٤، يلفت فيه اهتمام الباحثين إلى تفسير هيرو Hero السكندري، عن عرض يحمل عنوان ناوبليوس Nauplios ومشاهده الخمس، وادعى أنه مسرحية مكونة من خمسة فصول عرضت خلال العصر الهيلنستي. وتتمثل أهمية هذا الدليل الجديد في أنه يؤكد إلى حد ما مقولات دوناتوس وإيفانثيوس. ومن آرائهما نستخلص ما يلي : ١- أن كل مسرحيات ترنتيوس لا بد أن تقسم إلى خمسة فصول، ٢- أن التقسيم الخماسي لم يدخله أو يبتكره ترنتيوس، الذي حاول حقيقة أن يلغي هذا التقسيم تمامًا، ٣- أن فارو لم يعثر على هذا التقسيم عند ترنتيوس فحسب، بل « عند الإغريق أنفسهم » apud Graecas ipsos، ٤- أن كتّاب الدراما الإغريق كانوا يستخدمون الكورس في تقسيم الفصول، ٥- أن ماناندروس - عندما ألغى الكورس - "قد ترك له مكانًا في موضعه" (١). ولقد غدت هذه المقولات الآن قادرة على تقديم تفسيرات. وكان ماناندروس قد حذف فقرات الجوقة وجعلها لا تشارك في أحداث المسرحية، ومع ذلك نجد أنه حدد في مخطوطات مسرحياته مواضع ينبغي إظهارها بحيث تقوم مقام الفاصل. وكانت هذه الفواصل، في كل مسرحية من مسرحيات ماناندروس [وربما في كل مسرحيات الكوميديا الحديثة عمومًا] تقسم المسرحية إلى خمسة فصول (أقسام)، وهو ما يطلق عليه الرومان مسمى "actus". وعندما ألغى ترنتيوس هذه الفواصل، تخلص بذلك من الإشارات الخارجية لتقسيم الفصول. وكانت مهمة الباحثين الرومان تتمثل في استعادة هذا التقسيم إلى خمسة فصول، ورغم أنهم لم يبدو أنهم أنجزوا المهمة بنجاح كبير، قد نفترض على أية حال أن المسرحيات اللاتينية كانت مترجمة عن أصول تتكون من خمسة فصول، وأن كل ما علينا عمله هو العثور على مواضع الفواصل الكورالية التي كانت موجودة بحيث تفصل بين فصول المسرحية وبعضها.

ولم يلق هذا التبرير قبولاً عامًا، وعبر ميشو (٣) عن وجهة نظر سلبية تظفر بالإعجاب في كل من المعنى والفكاهة ، غير أن النظرية الإيجابية لها وسيلة تكتيكية تميزها عن نزعة الشك، وأصبحت البحوث الخاصة بمناندروس تعتمد الآن - إلى حد كبير - على ترتيب الشذرات الباقية المتناثرة من أعماله، وفقًا لقانون الفصول الخمسة. والآن فإن هناك مبدأ وحيدًا يجري وفقًا له تقسيم مسرحية ما وصلتنا كاملة إلى فصول، وهذا الإجراء - سواء كان له ما يبرره أو لا - يتيح على الأقل بقاء النص على حاله دون تغيير - ولكن نص مناندروس يظل - إلى حد بعيد - مسألة خاضعة للحدس، وسوف يتأثر نوع الحدس المطروح هنا بصورة مادية ، وفقًا لقبول من يطرحه أو رفضه لقانون الفصول الخمسة.

وظهر عام ١٩٤٠ بحثٌ نشره وايسينجر Weissinger بعنوان Study of Act Divisions in Classical Drama [Iowa Studies, N. ix]. ويعتقد وايسينجر - مثله في هذا مثل معظم الباحثين - أن هذا القانون كان من أصل يوناني ، ومعنى هذا أن علماء عصر الإسكندرية - على أية حال - هم الذين صاغوه ، إن لم يكن هذا قد تم خلال فترة مبكرة. وكان عليه أن يعترف بأنه قانون لم تثبت جدواه، سواء لتراجيديات القرن الخامس أو للكوميديا القديمة، أو لمناندروس، أو لبلاوتوس وترنتيوس. ومن المحتمل أن عرف الفصول الخمسة [انظر، ص ٦٠ من البحث] قد عنا راسخًا على أيام مناندروس، ولكن من الخطورة بمكان أن نستنتج من هذا الدليل الواهي أن القانون أصبح قاعدة de rigueur بالفعل.

ورغم أملنا في الوقوف على مزيد من الأدلة، قد يمكننا الاستفادة من تدقيق فروضنا. وتتجلى إحدى مزايا بحث وايسينجر في أنه يرغمنا على وضع تساؤلات أساسية معينة في الاعتبار ، بعد أن ظلت مهملة لفترة طويلة. وينصب أولها حول معنى "الفصل". وتقوم تصوراتنا حول مضمون هذا المعنى - من ناحية - على

استخدام المسرح الحديث للكلمة، ومن ناحية أخرى، على قراءتنا للمسرحيات، وبوجه خاص مسرحيات شكسبير إذا جاز هذا القول. ففي مسارحنا المعاصرة ينزل الستار مع نهاية كل فصل، وتضاء الأنوار في أماكن المشاهدة، ويصبح المشاهدون المتمرسون أحرارًا في ترك المسرح لوقت معلوم، في حين يقدم لمن يفضلون البقاء في أماكنهم فاصل موسيقى خفيف عادة. وفي هذه الأثناء يتم تجهيز المسرح خلف الستار للفصل التالي، وتطفأ الأنوار في نهاية الفاصل ويُرفع الستار ، ويتركز انتباه الجميع على خشبة المسرح الساطعة في النور.

وبعبارة أخرى، جعلت التطورات الحديثة تقسيم الفصول أمرًا ملائمًا - إلى حد بعيد - للمشاهدين ولإدارة المسرح، ويستطيع كاتب الدراما كذلك أن يستفيد من تقسيم الفصول عن طريق استخدامها في إعلان مرور الوقت. ويتمثل العرف الحديث أو المعاصر في أن الوقت الدرامي الذي يغطيه مشهد ما ، لا يتجاوز كثيرًا الوقت الحقيقي الذي استغرقه الأداء التمثيلي. لكن ربما يفترض أن المسرحية ككل قد تستغرق عدة سنوات. ويمكن جعل هذا أمرًا ممكنًا عن طريق إيجاد وقفات بين الفصول ، وكذا عن طريق الأهمية التي نضفيها وفقًا للعرف على هذه الوقفات الفاصلة، وقد أسهمت الطبيعة الواقعية لرسم المشاهد أو تصويرها ، وكذا استخدام النشرات التوضيحية في أن ترسخ في عقولنا الربط بين الفاصل وتغير كل من الزمان والمكان.

وربما كانت التقاليد والأعراف شديدة الاختلاف عندما ظهر تقسيم الفصول للمرة الأولى في الدراما التي اعتدنا على مشاهدتها. فلم يكن في المسرح الإليزابيثي وسيلة لإنزال الستار ولا تجهيزات واقعية للمناظر، ولا أي من الوسائل الحديثة التي جعلت تقسيم الفصول أمرًا ملائمًا كثيرًا لنا. ولم يكن إدخال تقسيم الفصول راجعًا إلى قيمته الشديدة أو أهميته الحقيقية، بل كان احترامًا للتقاليد الكلاسية، بالشكل الذي

تجسد عند هوراتيوس ودوناتوس ومبادئ كلٍّ منهما، وكذا عند الناشرين الرومان الذين فرضوا تقسيم الفصول الخمسة على مسرحيات ترنتيوس. ولقد تمثلت التقاليد المحلية الإنجليزية في العرض المستمر « للمشاهد والفصول » [دون فواصل]، ودعنا ننقل هنا عن إدموند تشامبرز Edmund Chambers [Elizabethan Stage, iii, 199] ما نصه: "إن الفصول والمشاهد ، التي هي الإطار الخارجي لطريقة ما في البناء، والتي هي مستقاة من معين التحليل الأكاديمي للتراجيديا والكوميديا اللاتينية، قد أعلنت عن وجودها - بالإضافة إلى عناصر أخرى من التأثير الكلاسي الجديد - في الأعمال التراجيدية الرصينة، وفي المسرحيات المترجمة، وفي أعمال أخرى قليلة تنتمي إلى البيئة الثقافية ذاتها ". ولم تكن هناك أي خطة لتقسيم الفصول سوى تقسيم الفصول الخمسة [Hunter, Review of English Studies, Vol. II, 1926, p. 295]. وبعبارة أخرى، لم يكن تقسيم الفصول في الدراما الإليزابيثية نتاج تطور طبيعي؛ بل كان بشكل مباشر راجعًا إلى احترام النموذج والمبدأ اللاتيني ؛ وحيثما كان يراعى في الممارسات المسرحية، كان يستلزم الوقفات بين الفصول. ويعرف الباحث كوتجريف Cotgrave [١٦١١] كلمة "فصل" بأنها : "فاصل في عمل تراجيدي أو كوميدي ما"، وهو المعنى ذاته المترسخ لدينا في تعاليم الإخراج على خشبة المسرح في المرحلة التالية لشكسبير ، وذلك في ورقة من ملف مسرحية "حلم منتصف ليلة صيف" Midsummer Night's Dream ، جاء فيها ما يلي : "إنهم ينامون طوال الفصل". وكان لا بد أن تملأ هذه الوقفات بفواصل وعروض صامتة ومؤثرات موسيقية، أو كما ورد في عمل لبن جونسون بعنوان كاتيلينا "Catiline" بمقولات تأملية عميقة للكورس.

ولزامًا علينا أن ندرك أن الوقفات بين الفصول لم تكن تستخدم في البداية لتوضيح تغيير المشهد أو للتعبير عن انصرام زمن معين. وقد ترك العرف المحلي لكاتب الدراما حرية افتراض طريقة تغيير مشاهده كيف يشاء، وهي حرية يتهكم منها

السير "سيدني" Sidney في ملاحظاته على "جوربودوك Gorboduc". ولم يحمل التأثير الكلاسي معه قانون الفصول الخمسة فحسب، بل جلب معه أيضًا وحدتي الزمان والمكان، كما نراهما في مسرحيات "بن جونسون". ولا شك أن شكسبير كان يبيح التغيرات في المكان، والتعبير عن مرور الزمن؛ ولكن ليس من المؤكد أنه كان يراعي تقسيم الفصول والمشاهد، وكل ما يمكن أن يسلم به "دوفر ولسون" Dover Wilson [Review of English Studies, vol.III, 1927, p.395] هو : «أن الفرقة المسرحية والمشاهدين قد أتيحت لهم استراحة قصيرة ملائمة في منتصف مسرحية طويلة مثل مسرحية "هاملت". لكن لم يكن لمثل هذه الاستراحة أهمية بنيوية في الحبكة، فربما توجد في أي نقطة أو مرحلة في المسرحية، يتم فيها إخلاء المسرح، وكانت مجرد مسألة تتعلق بملاءمة ظروف المسرح ليس إلا». وقد يبدو آنذاك أن شكسبير لم يستخدم الوقفة أو الاستراحة في العرض المسرحي ليوصل عن طريقها فكرة مرور الزمن، حتى لو كان هذا الفاصل الزمني طويلاً يمتد إلى ستة عشر عامًا في مسرحية "حكاية الشتاء" The Winter's Tale، حيث يقدم الزمن نفسه على خشبة المسرح، ليقدم معلومات بلغة إنجليزية واضحة للمشاهدين. وكان شكسبير - بالطبع - يعرف قانون الفصول الخمسة، كما يعرف مدى التزام بعض أقرانه من كتاب الدراما بها. وإذن فلأنه كان يعرف الوقفات بين الفصول بوصف هذا حقيقة واقعة في المسرح المعاصر له، فإنه لم يستخدمها ليعطي انطباعًا بمرور الزمن، حيث إنه لم يكن يرى ثمة ضرورة للربط بين الوقفات بين الفصول ومرور الزمن الدرامي، ورغم احتفاظ كتاب الدراما المتأخرين بالوقفات بين الفصول؛ فقد ضربوا صفحًا عن الوحدات الكلاسية [وحدتي الزمان والمكان]؛ وبالتالي استطاعوا توظيف الوقفات بين الفصول بالطريقة المعتادة لدينا. ولكن لو كان كُلٌّ من جرانيفيل باركر Granville Barker ودوفر ولسون على صواب، فإن من المغالطة التامة استخدام تغيرات الزمان والمكان، التي كان يسمح بها شكسبير بوصفها دليلاً على أنه أراد لمسرحياته أن تكون مقسمة إلى فصول.

والسؤال الماثل أمامنا هو ما إذا كان كاتب الدراما خلال العصر الكلاسي القديم قد راعى تقسيم الفصول من عدمه؛ ولا يمكننا الإجابة على هذا السؤال ما لم يكن واضحًا بجلاء في عقولنا معنى كلمة "فصل في مسرحية". ورغم وجود قدر من الاختلاف في تعريفاتنا المعاصرة لهذا المصطلح، يبدو أن هناك اتفاقًا على أن "الفصل" لا بد أن يتبع بوقفة محددة وملموسة في العرض. ورغم أن هذه الوقفة قد تُشغل، أو تُشغل عادة بمقطوعة فاصلة من نوع ما، فيجب ألا تسبق (أو تأتي قبل) أحداث المسرحية، وفي الحقيقة، يجب أن يعرف المشاهدون - دون شك - أن هذه المقطوعة الفاصلة ليست جزءًا رئيسيًا من المسرحية. وعلاوة على ذلك لا بد أن يكون كل فصل عبارة عن وحدة فنية في حد ذاته، وأن يشكل بوضوح جزءًا محددًا من أحداث المسرحية ككل. وهكذا يتضح أن للفصل أهمية مسرحية ودرامية أيضًا. وعندما يقول كويبر "Kuiper" [Grieksche Origineelen, p. 257]: "إننا نجد في المسرحية الإغريقية "أندريا" خمسة أجزاء قائمة بذاتها تشبه الفصول الخمسة، وهي: "١- إلقاء الأطفال في العراء، ٢- النجاح الواضح، ٣- إفشال خطة سيمو، ٤- التعرف، ٥- حل العقدة". ومن الواضح أنه كان يفكر في "الفصل" بوصفه كيانًا دراميًا، قادرًا على أن يعرف بألفاظ أو مصطلحات أدبية. لكن لو لم يكن هناك توضيح خارجي وموضوعي لنهاية كل جزء أو فصل وبداية الفصل التالي، فكيف كان بوسع المشاهدين تقييم الوحدة الفنية لكل فصل أو حتى معرفة متى يكتمل ؟ وبناء على ذلك - حتى من منطلقات أدبية - تُعدّ الوقفات القائمة بين الفصول ضرورية لكل فصل، ولا سبيل لإنكار ذلك؛ ففي الحق إن هذا أمر مسلم به، حتى بين صفوف دارسي الدراما الإغريقية. ومن ثم، فإن ميدمنت Maidment [The Later Comic Chorus, C.Q., 1935, Vol. XXIX, p. 15] يقول : "إن مسرحية "المعذب نفسه" تحتاج تحديدًا أربع وقفات". وهذا يعني أنه لو عرضت هذه المسرحية في الوقت الراهن، فسوف نحس بأن هذه الوقفات مناسبة. ويبقى السؤال: هل تمت مراعاة هذه

الوقفات - حقيقة - في ممارسات المسرح الإغريقي أو الروماني ؟ فلو أننا لم نستطع الإجابة بالإثبات، فلا بد إذن أن نعترف بأن المعنى المعاصر لاصطلاح "فصل" لم يكن معروفا في العالم القديم.

وأشك في أن أحدًا يعتقد جديًّا - أو اعتقد على الإطلاق - أن عرض مسرحية إغريقية كان يتوقف عند فواصل منتظمة بوقفات صامتة. ونعرف على الأقل أنه خلال القرن الخامس قد جرت العادة على عرض عدة مسرحيات في يوم واحد. وكانت المسرحيات الإغريقية قصيرة لو أننا قارناها بمعايرنا المعاصرة، وفي نهاية كل مسرحية كانت هناك بالضرورة استراحة تتيح للمشاهدين التقاط الأنفاس، الأمر الذي نراه في المسرح المعاصر ضرورة تبرر وجود الاستراحة بين الفصول. وفي حدود القيود المفروضة على مسرحية بعينها ، كان استمرار العرض هو القاعدة. وكانت الأجزاء التي يتم تمثيلها أو إنشادها من قبل الجوقة تتغير فيما بينها، ولكن كلتاهما كانت جزءًا لا يتجزأ من عرض المسرحية. وهذا في الحقيقة معترف به من كل الجوانب، رغم أن هناك محاولة أجريت للوقوف على الأصل والبداية لتقسيم الفصول المتمثل في فصل الأجزاء التي تؤدى تمثيلاً على المسرح عن بعضها البعض من خلال أغاني الكورس، وكذا من خلال استخدام مصطلح القسم (μέρος) للإشارة إلى كل «جزء» منفصل يقوم بأدائه الممثلون. وهنا علينا توخي الحذر من الخلط الشائع بين الدليل الإغريقي الأصيل الخالص والدليل اليوناني - الروماني. وعندما يتحدث ماركوس أوريليوس Marcus Aurelius [xxi, 36] عن الأقسام الخمسة (τὰ πέντε μέρη) بوصفها ضرورة لصياغة مسرحية كاملة، ربما قد نفترض أنه يستخدم كلمة "قسم" بوصفها أقرب مرادف إغريقي يستطيع التوصل إليه لترجمة الكلمة اللاتينية "فصل" actus (٣). وإذا رجعنا دون شك للمصادر الإغريقية، يتضح أن كلمة قسم (μέρος) ربما لا تعني لأرسطو أو من استكمل أعماله (مدعيًا نسبتها لنفسه) [Poet. 1450ª-1452ᵇ]

"فصلاً"، ولكنها تعني "جزءًا مكونًا"، أو "عنصرًا". وهكذا لو أننا تناولنا المعنى كميًا، فإن هذه "العناصر" هي: البرولوج، والمشهد التمثيلي، والخاتمة، وأغنية الكورس [ويشمل القسم الأخير أغنية المدخل (parodos) والفاصل الإنشادي (stasimon)]. ومن ناحية أخرى هناك دليل - إذا لزم الأمر - لإحالة القارئ إلى فقرة بعينها في المسرحية - كما يمكن أن تنقسم المسرحية ذاتها إلى قسم أول، وثان،... إلخ. ويتحدث أريستوفانيس [مسرحية "الضفادع"، البيتان ١١١٩-١١٢٠] عن البرولوج باعتباره أنه القسم الأول في المسرحية التراجيدية، ويبدو أن الشارح على المخطوطة يردد صدى كلماته فحسب حين يعلق قائلاً:

ὁ γὰρ πρόλογος μέρος πρῶτον τῆς τραγῳδίας.

«لأن البرولوج هو القسم الأول من التراجيديا.»

ويولي ليو Leo أهمية كبرى [Pl. Forsch. 2nd ed., p. 230] لفقرة وردت في ملخص لمسرحية "أندروماخي"، يقال فيها إن حديث هيرميوني يقع في القسم الثاني من المسرحية وعادة ما يأتي هذا الحديث بالفعل مباشرة بعد "أغنية المدخل"، أي في بداية المشهد التمثيلي الأول. ولأن مسرحية "أندروماخي" لها برولوج، فإن من الواضح أن البرولوج فيها يعتبر "القسم الأول"، وأن المشهد التمثيلي الأول هو "القسم الثاني". وتخبرنا ترجمة قديمة عن حياة آيسخيلوس أن بطلة مسرحية "نيوبي" تظل جالسة وهي صامتة حتى "القسم الثالث". وفي اعتقادي أن هذه هي الأمثلة الوحيدة على هذا الاستخدام لكلمة « القسم μέρος »، التي يمكن أن تتم الإشارة إليها من الفترة السابقة على الرومان. وينقل أريانوس Teubner ed. I. 24- Arrian 15] عن إبيكتيتوس Epictetus قوله إن ملكاً في عمل تراجيدي يصرخ قائلاً - تسير الأمور معه على نحو معاكس - تقريبًا في القسم الثالث أو الرابع بكلمات معينة وردت بالفعل في خاتمة مسرحية "أوديب ملكًا" [وهي مسرحية بها برولوج وأربع مشاهد

تمثيلية فضلاً عن الخاتمة]. وربما كان إبيكتيتوس - مثله مثل ماركوس أوريليوس - كان يفكر آنذاك على غرار مصطلحات "هوراتيوس" عن قانون الفصول الخمسة. ويتمثل ما توحي به المراحل الثلاث السابقة على الرومان في أن أغنيات الكورس - وفقًا لأغراض الإحالة - كانت تعتبر أداة لتقسيم المسرحية إلى أجزاء، وبذلك يكون البرولوج هو القسم الأول، والمشهد التمثيلي الأول هو القسم الثاني... إلخ. ويجادل وايسينجر [ص ١٦] في أن أغنية المدخل parodos تشكل جزءًا من القسم الثاني، وهو ما يختلف مع رأي فليكينجر الذي يضعه في القسم الأول، وإنني أخاطر بالقول إن أغنية المدخل والفواصل الإنشادية stasima لم تكن ضمن الأقسام μέρος، لكنها كانت فواصل بين الأقسام. [وإذا تطلب الأمر الإشارة إلى أغنية معنية، كانت هناك مسميات متاحة - « أغنية المدخل » و«الفاصل الإنشادي الأول»... إلخ]. ومن الواضح أن الباحثين الإغريق استفادوا من الحقيقة الواضحة بأن أغنيات الكورس كانت تقسم الجزء الذي يتم عرضه تمثيلاً من المسرحية إلى أجزاء أطلقوا عليها مسمى "أقسام". ولكن كلمة μέρος ، في استخدامها بهذا المعنى، أو هذا الغرض ، ربما لم يكن لها أي من المضامين المسرحية المصاحبة لكلمة "فصل".

وكانت هي السمة الأساسية في تقسيم الفصول هي توقف سير العرض، ولم تكن أغنيات الكورس في دراما القرن الخامس بمثابة فواصل (وقفات) في مسيرة العرض: بل كانت على العكس من ذلك تمثل عنصرًا حيويا فيه؛ لكن مع مرور الوقت تضاءلت أهمية الكورس. وفي مسرحيات ماناندروس يبدو أن الكورس قد أصبح مقتصرًا على الظواهر العارضة التي كانت تمارس فيها الجوقة الرقص وأحيانا الغناء، ولكن أغانيها لم تدون . والرأي السائد هو أن هذه الظواهر لم تكن مرتبطة بأحداث المسرحية. وأنه كان لها تاثير في تقسيم هذه الأحداث إلى فصول، كل فصل منها يمثل وحدة في ذاته. وبمعنى آخر لم يكن ظهور الكورس جزءًا من المسرحية، بل كان

بمثابة إشعار بأن الحدث قد توقف في ذلك الوقت . وحينما كانت الجوقة تقوم بالرقص كان المشاهدون يمارسون التجربة التي مفادها أن التوقف يعني الانطباع الذي نستمده اليوم من تقسيم الفصول. وكان كاتب الدراما يقدم عن طريقها إحساسًا بمرور الزمن الدرامي الذي تقدمه في الدراما الحديثة الوقفة بين الفصول.

وربما تستقى هذه النظرية تدعيمًا يؤكدها من الإيمان التقليدي بالمسرح الهيلنستي المرتفع ، الذي كان يقف عليه الممثلون على ارتفاع اثنى عشر قدمًا عن مستوى دائرة الأوركسترا، حيث كان الكورس يؤدي المقطوعات الفاصلة الواقعة بين الفصول المتتابعة [Attic Theatre, 3rd. ed. by Pickard-Cambridge, p. 128]. ولكن د. بيكارد- كامبردج تخلى فيما بعد عن اعتقاده في فكرة المسرح المرتفع، حتى بالنسبة للمسرح الهيلنستي [Theatre of Dionysus, 1946, p. 165]. وأرى أن القول المطلق بغياب الكورس تماما عن مسرحيات ماناندروس قول يفتقر إلى دليل. إذ يفترض عامة [cf. Maidment, L.C., p. 20] أن الضيوف الذين دخلوا منزل خايرستراتوس [مسرحية "المحكمين"، البيتان ١٩-٢٠] هم كورس المسرحية الذين حدد ظهورهم عند هذه النقطة بإيراد الكلمة χοροῦ . وبعد أبيات قليلة تهرول هابروتونون خارج المنزل «معترضة على نفر من الماجنين مثيري الصخب الذين يحاولون إعاقتها » (Allinson). وللكورس علاقة بإحدى شخصيات المسرحية ، إذ يدخلون منزله بوصفهم زوارًا ؛ ويتسامرون مع إحدى الممثلات ، ويدور بينهم الحديث ، فكيف إذن ينبري أحد للزعم بأن ظهور مثل هذا الكورس ليس جزءًا من المسرحية، بل يمثل فقط فاصلاً بين فصلين من فصول المسرحية ؟

وإذا افترضنا أن النظر كان يتم إلى الكورس من هذه الزاوية، فهذا يعني افتراض حدوث تغير جذري في وضع الجوقة ، وبدلاً من أن تكون جزءًا من المسرحية (حتى لو كان طفيف الأهمية) أصبح دخيلاً على المسرحية [ومن ثم اضطلع بأهمية

جديدة، بمعنى أنه بات يقسمها الآن إلى مشاهد تمثيلية منفصلة]. ولـذا فهنـاك اتفـاق عام على أن الكورس - في بعض المسرحيات الهيلنستية ، إن لم يكن أيضًا في مسرحيات ماناندروس - ما زال شريكًا في الأحداث الدرامية. ولقد استمر عـرض المسرحيات التراجيدية القديمة التي كان الكورس يمثل جزءًا لا يتجزأ منها. فهل لنا إذن أن نوقن من أن معاصري ماناندروس كانت لهم رؤيتان جذريتان مختلفتان جد الاختلاف بشأن وظيفة الكورس ؟.

وفي الحقيقة نحن لا نعرف الكثير عن الجوقة عند ماناندروس، ولا حتى نعرف ما إذا كانت حال ظهورها، تظل على خشبة المسرح حتى نهاية المسرحية، أم تنسحب منها بمجرد انتهاء رقصتها أو غناء أنشودتها.ويميل الباحث كيرتـه Körte إلى الـرأي الثاني [(P.W., S.V. Neue Komödie, Xi, 1266ff.)]. وهناك ما يؤكد بوجه عام أن الكورس المكون من الماجنين مثيري الصخب يعـود إلى مـا يـسمي κῶμος أو "النشيد الماجن" الذي نبتت منه الكوميـديا القديمـة. وربـما تؤسـس هـذه الفرضـية لفرضية أخـرى مفادهـا أن الكـورس عنـد مانانـدروس قـد أصـبح خـارج أحـداث المسرحية، حتى لتكاد ألا تحس بوجوده ، بيد أنك تستشعر في الحقيقة أنه قد غدا يقسم الأحداث إلى فصول . لكن كيف يمكن لهذا التصدي للنظرية القائلة بـأن الكوميـديا الحديثة أكثر قربًا للتراجيديا المتأخرة، منها للكوميديا القديمة؟ وهي نظريـة ضروريـة لو أردنا أن نربط الإشارات الرومانية إلى تقسيم الفـصول في التراجيـديا ببنيـة (بنـاء) الكوميديا الحديثة.

وكان الكورس بمثابة العنصر الأساسي في الـدراما الإغريقيـة، أو المـادة التـي تطور عنها الجزء الذي يؤدى تمثيلاً [على الأقل في التراجيديا]. وما دمنا نستطيع تعقب تاريخ الدراما الإغريقية فإن الكورس يظل قائمًا ومحتفظًا بدوره. ومن ناحيـة أخـرى، كان الكورس في الدراما الإليزابيثية أحيانًا شيئًا دخيلاً وغريبًا عـلى التقاليـد المحليـة،

وكان يستخدم على يد كتاب الدراما الكلاسيي النزعة لتقسيم المسرحية إلى فصول.
ويبقى السؤال: أفلا يوجد هناك مطلقًا اختلاف في العالم بين المصطلح الإخراجي المسرحي "كورس": "موسيقى" في مسرحية Sejanus لبن جونسون، وبين المصطلح الإخراجي χοροῦ عند ماناندروس؟ يشير فليكينجر [Class Phil, vii, 1912, pp. 33-4] إلى « وجود فجوات موضحة في مخطوطات أجاثون بين الفصول، وأنه خلال العرض الفعلي كانت تلقي أغنيات ملائمة أثناء الفواصل الكورالية » (ἐμβόλιμα) . وسبب الإشكالية هو أننا لا نجد دليلاً على وجود هذه "الفجوات"، باستثناء وجود الأغنيات. فهل كانت هناك فجوات لو لم يكن هناك كورس ؟

ورغم ذلك، فإن القول بتقسيم الفصول الخمسة عند ماناندروس، مؤسس بشكل أساسي، على هذه "الفواصل" [المقطوعات الفاصلة] المفترضة ، وهذا يعني منطقيا أن هناك أربعة من هذه الفواصل في كل مسرحية من مسرحيات ماناندروس، وهذه هي الطريقة التي فهم بها الباحث ليجراند "Legrand" الموضوع ؛ فقانون الفصول الخمسة بالنسبة له هو قانون الفواصل الأربعة. فلو أنه كان في متناولنا – بناء على ذلك – نص مسرحي كامل لماناندروس ، فلا بد أن نتوقع العثور على تعليمة الإخراج المسرحي χοροῦ التي تتكرر تمامًا أربع مرات في كل مسرحية. لكن باستثناء مسرحية "الفظ" نرى أن أكثر تكرار لورود كلمة χοροῦ بحيث تكون مخصصة للإشارة إلى أية مسرحية، هو ثلاث مرات في مسرحية "المحكمين" [Maidment, p. 17]. وكما يشير كونراد Conrad [Technique of Continuous Action in Roman Comedy, p.9] بقوله : «وحتى إذا اكتشفنا أن مسرحية لماناندروس – أو عدة مسرحيات – مقسمة إلى خمسة فصول، فسوف يظل الشك يساورنا عما إذا كان جميع كتاب الدراما أو عدد كبير من كتاب الكوميديا الحديثة ، ملتزمين بشدة وصرامة بقانون الفصول الخمسة من عدمه».

ومن الواضح أن الحجة المستمدة من التكرار المثبت لكلمة χopoῦ لقانون الفصول الخمسة ليست استنتاجًا متسقًا مع المقدمات لدرجة أنها في حالات عديدة قد تم التخلي عنها "". ويقر ناشرو مسرحيات ماناندروس أنهم اكتشفوا تقسيم الفصول حتى في غياب ورود كلمة χopoῦ ، أو لم تم الاعتقاد بعدم ورودها ، ولذلك يستطيع كابس Capps أن يقول في مقدمته لمسرحية "الفتاة حليقة الشعر" لماناندروس [Four Plyas of Menander, p. 144]: «وفقًا لتقسيمات المسرحية التي تم تبنيها في هذه الطبعة، يظهر الكورس بعد الفصل الثاني ، ولا يقدم أي عرض للتسلية بين الفصلين الثالث والرابع ». لكن إذا لم تكن هناك فقرة فاصلة في نهاية الفصل الثالث، فكيف تسنى لمشاهدي مسرحيات ماناندروس معرفة أن الفصل الثالث قد انتهى ؟ ويفترض آلنسون وكابس أن الفصل الأول من المسرحية ذاتها ينتهي بحديث الربة آجنويا Agnoia (ربة الجهل) ، وعند هذه النقطة ظل النص محفوظًا على حالته كاملاً ، ولا يوجد هناك أثر لكلمة χopoῦ بين هذا الفصل والمشهد التالي [cf. Maidment, p.17]. وعلى مسرحية "البطل" يبدي كابس (ص ٦) الملاحظة التالية: «من المحتمل أن الترفيه المقدم بين الفصول كان ذا طابع غير رسمي؛ بحيث يمكن تشريفه بوضع المصطلح «كورس»، وبعبارة أخرى نرى كابس مستعدًا لأن يجعل تقسيم الفصول مستقلاً تماما عن ظهور الكورس. ومن ناحية أخرى، يؤسس وايسينجر تقسيم الفصول على استخدام المصطلح χopoῦ [ص ٥٤]، وبناء على ذلك كان عليه أن يستنتج أن : « الأمر ليس أكثر من احتمال قائم مؤداه أن مسرحيات ماناندروس كانت تتكون بشكل منتظم من خمسة فصول".

فإذا سلمنا – وتلك ضرورة – بأن الفصول لن يكون هناك وجود واقعي لها ما لم توجد ملحوظة خارجية للتقسيم بينها، وما لم يكن لدينا دليل على ظهور الكورس أربع مرات في مسرحيات الكوميديا الحديثة، فلا بد إما أن نتخلى عن اعتقادنا في قانون

الفصول الخمسة، أو نقترح ملحوظة أخرى للتقسيم بدلاً من "فاصل الكورس".
وتوحي مقالة كورت - المشار إليها أعلاه - إلى أنه في مناسبة ما قدم عازف الناي هذه الفقرة الفاصلة. ولهذا ليس هناك دليل في الدراما الإغريقية كلها "- وهناك مثال واحد فقط في الكوميديا اللاتينية - بوسعي تناوله حاليًا. فهل علينا أن نفهم أن عازف الناي كان يقدم جميع الفقرات الفاصلة في بعض المسرحيات، وأن الكورس كان يقدم كل هذه الفواصل في مسرحيات أخرى، أو أنه كانت هناك مسرحيات الفقرات الفاصلة بينها تقدم جزئيًا من خلال الكورس، وجزئيًا على يد عازف الناي، غير أن الفقرات الفاصلة - آيًا كانت الطريقة التي تؤدى بها - كانت دائمًا تصل إلى أربعة ؟ وربما يكون لبعض هذه الفرضيات ما يبررها ، لو أن هناك دليلاً مستقلاً على وجود تقسيم للفصول الخمسة في الكوميديا الحديثة؛ لكن الاعتقاد في مثل هذا التقسيم لا يمكن أن يؤسس بطريقة مناسبة على ورود كلمة χopoῦ عند مناندروس بصفة متكررة على نحو ما عرفنا.

وهنا يبدو أن رواية هيرو السابق ذكرها إلى عرض العرائس لقصة ناوبليوس بمشاهده التمثيلية الخمسة مرتبطة بالموضوع بشكل خاص. ولقد أقنعت معلومات برو وحماسه في هذا الصدد كلاً من ليجران وليو، وآخرين، بأن لدينا - خاتمة المطاف - دراما إغريقية تتكون من خمسة فصول وأربع وقفات فاصلة. ويوصف اهتمام هيرو بعرض العرائس بأنه بمثابة اهتمام خالص من جانب خبير في المعمار. فلقد تعامل أولاً مع عروض العرائس المتحركة التي كانت تحمل أو تقام على منصة متحركة، يمكن رؤيتها باستمرار؛ ومن ثم لم تكن قادرة على عرض مشهد واحد لا سواه ، ثم تحول بعدها إلى عرض الثابت الذي يبدو أنه صندوق محمول على عمود ثابت. وكانت للصندوق أبواب قابلة للطي، عندما تفتح تكشف عن أشكال متحركة ترى على خلفية مرسومة. وأقدم هنا نسخة مختصرة إلى حد ما من وصف هيرو .[Prou, pp. 207 ff]

وتتمثل المشكلة في جعل عرض العرائس (pinax) ينفتح تلقائيًا بحيث يكشف عن الشخصيات التي تتحرك بالداخل بما يتفق مع فكرة القصة؛ ثم ينغلق هذا العرض أوتوماتيكيًا، ثم ينفتح مرة أخرى بعد فاصل قصير، بحيث يكشف عن شخصيات وأشكال أخرى يتحرك بعضها أو كلها كلما كان ذلك ممكنًا. وكان يتعين تكرار هذه العملية عدة مرات، وكان التنظيم الذي استخدمه المصممون الأوائل بسيطًا ، فعندما ينفتح العرض pinax ، تظهر فيه رأس مرسومة تحرك عينيها لأعلى وأسفل بشكل متكرر. وينغلق العرض pinax ثم ينفتح مرة أخرى، وتختفي الرأس، لكن يمكن رؤية الأشكال المرسومة بصورة منتظمة بما يتفق مع حكاية بعينها . وقد ينغلق العرض pinax ، ثم ينفتح مرة أخرى، بحيث يكشف عن ترتيب للأشكال من أجل استكمال الحكاية . وهكذا كانت هناك ثلاث حركات مختلفة: حركة الأبواب، وحركة العيون، وحركة الستائر.

لكن في أيامنا هذه قام المصممون بإدخال حكايات مثيرة في عروض العرائس، وبذا استفادوا كثيرًا من الحركات الكثيرة والمختلفة. وسوف أقدم، كما وعدت، وصفًا لعرض بدا لي أنه أفضل العروض، حيث إن الحكاية التي تقدم فيه هي قصة ناوبليوس ؛ وفيما يلي الطريقة التي تم بها تقسيم العرض:

في البداية يفتتح العرض pinax ، ويعرض اثنا عشر شكلاً مرسومًا ومرتبًا في ثلاثة صفوف، وتمثل هذه الأشكال بعض الإغريق وهم يجهزون سفنهم ويستعدون للإقلاع. وتتحرك هذه الأشكال ، فنجد بعضها ينشر الخشب وبعضها يقطع الخشب بالفئوس ... وكانوا يحدثون ضجة كبيرة كما يحدث في واقع الحياة. وبعد مرور وقت كاف تنغلق الأبواب ثم تفتح مرة أخرى، فنجد ترتيبًا جديدًا ؛ إذ تظهر أمامنا السفن وهي تقلع في عرض البحر على يد الإغريق. بعدها ينغلق العرض ثم ينفتح ، فلا نرى شيئًا ماديًا في الصندوق (pinax) فيما عدا السماء والبحر. ولكن سرعان ما نرى السفن وهي تبحر... ومن جديد ينغلق الصندوق ثم ينفتح فلا نجد أمامنا سفنًا، بل نرى

ناوبليوس وهو يلوح بمشعله، والربة أثينا واقفة بجانبه، ثم نرى شعلة موقدة فوق صندوق العرض ويغلق الصندوق ويفتح، فيظهر حطام الأسطول وأياكس يعوم في البحر، وترفع آلة موجودة أعلى الصندوق، فنرى قصف الرعد وضوء البرق يسقط على أياكس، إلى أن يتلاشى شكله، وبهذا يختتم العرض ويقفل الصندوق وتنتهي القصة.

ويصطبغ تناول برو لهذه الفقرة برؤيته بأن عرض العرائس واحد من أشكال الدراما. ولقد أوضح وايل Weil [Journal des Savams, July, 1882, p.418] أن المشهد الرابع هو وحده الذي يصلح للمعالجة الدرامية، حيث يقول: « كانت ظروف العرض الدرامي وآليات العرض شديدة الاختلاف ». ولا بد أن أضيف أن المصطلحات التي استخدمها هيرو لا تذكرنا بالمسرح، فهو يتحدث عن الصندوق لا عن المسرح θέατρον ؛ كما يسمى كل مشهد منفصل بكلمة πίναξ أو «ترتيب» διάθεσις. [See D.F. 153. N.3]. ويزعم ليو [Pl. Forsch, p.230] أن هيرو يستخدم كلمة قسم μέρος بمعنى "فصل"، مقتبسًا من العبارة التالية :

μέρος τοῦ πίνακος φαίνηται. .
. ἵνα μηδὲν τῶν προειρημένων

« وذلك كي لا يُظْهِر قسم ما من الصندوق شيئًا مما ذكر سالفًا.»

وتتناول الفقرة موضع التساؤل [149β: Prou, p. 239] الحاجة إلى مراعاة أن الآلية الموصوفة « لن تكون مرئية في الجزء الأمامي من صندوق العرض» (١).

ولا أجد في تفسير هيرو سوى إشارة واحدة إلى المسرح، وذلك عندما يشير إلى كيفية عرض تأثير الرعد [141γ: Prou, p.209] ، كما يصف طرق عرض المؤثرات المماثلة على خشبات المسارح.

ويبدو أن وجود خمسة مشاهد في عرض معين كان محض مصادفة، فقد كان العرض المبكر المشار إليه يحتوي على ثلاثة مشاهد، كما لا يؤكد هيرو في مواضع أخرى في هذا الصدد ، أو يذكر حقًا الرقم خمسة. أما فيما يتعلق بغلق الأبواب وفتحها ، وطبيعة العرض التمثيلية، فكانوا ضرورة أساسية لو أن الأمر استلزم سرد قصة ما عبر هذا الوسيط . وفي الحقيقة ، فبغض النظر عن أن عرض ناويليوس يدعم القول بقانون الفصول الخمسة في الدراما، فإن الارتباط الوحيد بالدراما الذي استطاع وايل العثور عليه يتمثل بالتحديد في أنه يحتوي على خمسة أجزاء . وقد يكون من المثير أن نتوصل إلى دليل مستقل مؤداه أن العدد خمسة لعب دورًا ما في بناء الدراما في زمن هيرو، ولكن لا وجود حقًا لمثل هذا الدليل. ولو أننا استطعنا تأسيس أي رأي على التطور المبكر للدراما، فلا شك أن هذا الاتجاه قد انطلق بالضرورة من الرقم خمسة بوصفه عددًا معياريًا للأقسام (μέρη) . وأنقل هنا عن وايسينجر [دون قبول كل الأرقام التي ذكرها] قوله: «لا شك في أن ما تبقى من مسرحيات آيسخيلوس يتكون من خمسة من مثل هذه الأقسام، باستثناء مسرحيتين ليس بهما برولوج ». لكن عند سوفوكليس، هناك مسرحية واحدة هي "فيلوكتيتيس" تحتوي على خمسة أقسام، وثلاث مسرحيات تتكون من ستة أقسام، وثلاث مسرحيات أخرى تتكون من سبعة أقسام. أما عند يوربيديس فهناك مسرحية واحدة هي "الطرواديات" تتكون من خمسة أقسام، وخمس عشرة مسرحية تتكون من ستة أقسام، ومسرحية واحدة هي "ميديا" تتكون من سبعة أقسام.

ورغم ذلك يفترض معظم الباحثين أن قانون الفصول الخمسة قد لاقى قبولاً في النظرية الهيلنستية: وقد يكون هذا واحدًا من الأشياء التي أخذها هوراتيوس عن نيوبتوليموس من جزيرة باروس ، وأدخلها ضمن رسالته الشهيرة "فن الشعر" Ars poetica [τοῦ Παριανοῦ de arte congessit praecepta Neoptolemi poetica non quidem omnia sed eminentissima] ، كما يخبرنا بورفيريوس.

وإذا افترضنا صحة ذلك، فكيف لنا أن نفترض أن نيوبتوليموس هو الذي صاغ هذه القاعدة ؟ فالمسرحيات في المجمل لا تحتوي بكل تأكيد على خمسة أقسام μέρη، وهذا العدد من الأقسام μέρη بالطبع لا يعتمد على نظرية بعينها، بل على العدد الفعلي لأغنيات الكورس، وكذا على وجود البرولوج أو غيابه . ويبقى السؤال: هل يجب أن تحتوي كل المسرحيات على خمسة أقسام μέρη ؟ وربما دعم نيوبتوليموس في هذا الصدد ممارسات أيسخيلوس في مقابل ممارسات كل من يوربيديس وسوفوكليس. وهذا مجرد افتراض، ولكن الافتراض الأكثر غلوًّا هو أن نفترض أن نيوبتوليموس كان يشير إلى ممارسات كتاب الدراما في زمانه، وإلى أنهم رجعوا في هذا الصدد إلى الترتيب الذي كان يحبذه آيسخيلوس. ويتمثل ما فشلنا في العثور عليه في أنه ليس هناك أي دليل إغريقي يؤكد أن الإغريق قد آثروا قانون الفصول الخمسة، أو تقسيمًا للفصول من أي نوع، نظريًّا أو تطبيقًا وتبقى مسألة القانون مرتكزة على الدليل المستقى من اللاتين وحدهم.

ولنا دليل من المسرحيات على ممارسات كتاب الدراما الرومان، ولدينا أيضًا بعض المقولات المتضاربة من جانب علماء النحو ؛ حيث يخبرنا إيفانثيوس [Donatus, Teubner ed. i. 18] أن كتاب الكوميديا الرومان « لم يتركوا مكانًا للكورس»، ومن ثم - حسب إضافته - يصعب الوقوف لديهم على تقسيم للفصول. ويقول دوناتوس [i-266] إن ترنتيوس أدمج جميع الفصول الخمسة في فصل واحد [vult poeta noster omnes quinque actus velut unum fieri] : « رغب شاعرنا في أن تصبح الفصول الخمسة كلها كأنها فصل واحد». إضافة إلى ذلك فإن قاعدة دوناتوس لاستعادة تقسيم الفصول [i. 38] تقتضي بالبحث عن فواصل مسرحية فارغة، يمكن عندها أن يقدم الكورس أو عازف الناي عرضا ما؛ وحيث إنه يشكو من صعوبة هذا الإجراء، فيبدو أن النص اللاتيني لم يقدم له أي دليل إرشادي . ويتمثل المعنى

الضمني في أن نص دوناتوس عن ترنتيوس لم يذكر لنا أي أغنيات للكورس أو مقطوعات فاصلة. وهذا هو أيضًا ما يقوله ديوميدس في هذا الصدد [iii. 14]: [Latinae igitur comoediae chorum non habent] «وبناء على ذلك فإن المسرحيات الكوميدية اللاتينية ليس بها كورس» [Kaibel. Com. Graeca. fr. i. 61]، لكن في «كتاب الشروح» liber Glossarum [kaibel.Com.Graec.fr.i, 72] نقرأ عبارة: [aput Romanos quoque Plautus comoediae choros exemplo Graecorum inservuit] = «ولدى الرومان أيضًا فإن بلاوتوس قد أدخل الجوقة في الكوميديا على غرار ما فعل الإغريق» [Corp. Gloss. v. 181 de Com. Grace.72.k]. ويصعب افتراض أن كاتب هذه الملاحظة قد شاهد نصًّا لبلاوتوس يحتوي على إرشادات مسرحية تماثل مصطلح χοροῦ . وبناء على ذلك يفترض بوجه عام أن الإشارة تتعلق بمثل هذه الفقرات المماثلة لـ "أغنية" الصيادين في مسرحية "الحبل" [الأبيات ٢٩٠-٣٠٥]، أو وجود المحامين (advocati) في مسرحية "القرطاجي الصغير"[الأبيات ٥٠٤-٨١٦]؛ وكلاهما مأخوذ من أصول إغريقية. ويشير شانز Schanz أيضًا [Röm. lit-Gesch. i. 131] إلى مسرحية "التوأمتان باكخيس" [البيت ١٠٧] ، ومسرحية "المعذب نفسه" [البيت ١٧٠]؛ حيث لا يرد أي ذكر للكورس في النصوص التي في متناول أيدينا؛ غير أن هناك آثارًا يفترض أنها بقيت في النصوص الأصلية، وهناك آخرون يحيلوننا إلى الإضافات الرومانية الخالصة، مثلما يوجد في مسرحية "كوركوليو" [الأبيات ٤٦٢-٤٨٦] [وصف روما بالقيم على المتلكات]. ويدخل ناشرو نصوص ترنتيوس في طبعة أوكسفورد بالفعل الإرشادات المسرحية [Saltatio Convivarum] بعد البيت ١٧٠ من مسرحية "المعذب نفسه" ، ويشيرون في هذا الصدد إلى حاشية في مقالة اسكوتش [Hermes, Vol. xlvii, 191]. وقد كان الاقتراح الذي قدمه اسكوتش [قدمه بشكل مستقل فليكينجير في Class Phil, vii, 24-34, 1912] يفيد أنه في مسرحية مناندروس، كان

الكورس قد دخل عند هذه النقطة. ويبدو أن هذا الاقتراح يعقد الأمور أكثر مما يقدم حلولاً لها جاكمان Jackmann [cf. Jackmann Plautinisches und Attisches, pp. 245ff.] ودريكسلير Drexler [Hermes, Lxxiii, 1938, pp.65ff.] (٧)؛ لكن على أية حال، فإنه كان يشير إلى مسرحية مناندروس وليس إلى اقتباس ترنتيوس، كما كان يلمح إلى أن إدخال ناشري طبعة أوكسفورد لفاصل الكورس في منتصف المشهد، هو حرية تتطلب الاحتجاج من جانب جاكمان [ص ٢٤٥ ملاحظة ١]، ووايسينجر ص٦٤.



صورة تمثل شارع مرسومة بالفسيفساء
للرسام ديوسكوريديس من بومبي

وربما تكون هناك، دون شك، آثار يمكن تصورها في المسرحيات اللاتينية عن ظهور الكورس في الأصول الإغريقية، ولكن إذا كان إثبات تقسيم الفصول ممكنًا في ضوء براهين داخلية فحسب ، فإن أيًا من هذه البراهين يكون مؤسسًا على بناء المسرحية اللاتينية، يفترض أنه ساري المفعول في المقام الأول بالنسبة لعرض مسرحية لاتينية، وبشكل غير مباشر فقط للمسرحية الإغريقية. وكان مفاد الاقتراح يتمثل في ضرورة أن نقر بصحة الوقفات والفواصل لتفادي المواجهات المحرجة بين الشخصيات التي تغادر خشبة المسرح والشخصيات التي تدخل إليها . ويستشهد جونستون[Exits and Entrances in Roman Comedy, 1933, pp. 106-119] بأمثلة عديدة ، ويستنتج منها أن هناك فاصلاً قصيرًا يقدمه عازف الناي ، يتيح لواحد من الممثلين الخروج قبل دخول ممثل آخر، وربما يكون الأمر كذلك، رغم ما أبداه هارش Harsh [C.W. 1935, p. 163] من ملاحظات ، بقوله : «ليست هذه فرضية يمكن إثبات صحتها تحديدًا». ومن ناحية أخرى نرى السيدة كليفورد Clifford [Dramatic Technique and the Originality of Terence, C.J. 26, pp. 605-618] تعتبر أن هذه المواجهات المحرجة - التي تحدث في جانبي المسرح - دليل على افتقار ترنتيوس إلى الإتقان عند الاقتباس من النصوص اليونانية الأصلية. لكننا دون شك، ربما نفترض أن خشبة المسرح كانت تترك خاوية في مناسبة ما لثوانٍ قليلة؛ كي تسمح لواحد من الشخصيات بالمغادرة قبل دخول شخصية أخرى ، أو لإتاحة الفرصة لممثل واحد لدخول البيت ثم الخروج منه [يستشهد هارش بالبيت ٦٢٧ من مسرحية "وعاء الذهب" والبيت ٨٠٩ من مسرحية "الحمير"، ومن الدراما الإغريقية البيت ٥١٣ من مسرحية "برلمان النساء" والبيت ٨٦١ من مسرحية "ألكستيس"].

ويتمثل ما هو أكثر أهمية في الرأي القائل بضرورة وجود الفواصل، التي يفترض أنها تسمح بوقوع الأحداث بعيدًا عن خشبة المسرح. ومع عدم وجود دليل خارجي يمكن القول إن مسألة الفواصل يمكن التأسيس لها اعتمادًا على نصوص

المسرحيات فحسب، أو على إحساسنا بما هو ملائم. وهنا يثار سؤال عما إذا كنا نستطيع افتراض أن التقاليد المسرحية عند الرومان والإغريق كانت تتشابه في هذا الصدد بالتقاليد المسرحية المعاصرة عندنا. أما فيما يتعلق بالممارسات المعاصرة والحديثة - رغم عدم وجود حدود وقيود على الزمن الدرامي الذي تستغرقه المسرحية ككل - نجد أن الزمن الدرامي الذي يستغرقه كل مشهد على حدة - كما قلنا من قبل - لا يزيد كثيرًا عن الزمن الذي يستغرقه أداء مشهد ما. وتتم تغطية الفارق بين الزمن الكلي للأحداث وبين عرض يستغرق ساعتين أو ثلاث، عن طريق هذه الفواصل، التي يمكن اعتبارها بمثابة فترة زمنية مرغوب فيها. وفي الدراما القديمة، كان الزمن الدرامي الكلي [إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة معاصرة] محددًا بيوم واحد بوصف ذلك قاعدة عامة؛ لكن كان لكاتب الدراما حرية، في غضون ذلك الوقت، في تقدير أي مدة زمنية يريدها لأي مشهد أو أغنية للكورس، ولم تكن هناك - بناء على ذلك - ضرورة درامية لفواصل من النوع المألوف لدينا، وبوجه عام فإن هناك اعتقادًا سائدًا مفاده أن دراما القرن الخامس على الأقل، لم توجد بها هذه الفواصل. وكانت بعض أهم الفترات الزمنية المثيرة، وكذا كل تغيرات المكان، تحدث في عدم وجود الكورس. وفي البيت ٢٣٤ من مسرحية "الصافحات" يطرد الكورس المكون من ربات الانتقام Furies من على خشبة المسرح، وفي البيت التالي مباشرة، نجد أننا انتقلنا من دلفي إلى أثينا. وحتى إذا افترضنا وجود وقفة في هذا العرض، فإنها لا يمكن أن تشغل بأغنية للكورس؛ إذ إن الكورس غير موجود، وتنتهي أجزاء مسرحية "ليسيستراتي" عند البيت [٧٠٥]، ويفترض أن بين البيت ٧٠٥ والبيت ٧٠٦ يوجد فاصل زمني قوامه خمسة أيام [البيت ٨٨١]. وهنا يقترح وايسينجر بالفعل أن الكورس قد أخلى مكانه لبعض دقائق «كي يوجد فاصل أكثر دقة وتحديدًا من خلال وسيلة خارجية تمثلت في المسرح الخالي تماما [ص ٣٨]. وعلى أية حال لا بد من الاعتراف بأن الفجوة الزمنية هنا لا تشغل بفاصل الكورس، لكن قليلين هم الذين سوف يقبلون اقتراح وايسينجر بأن الكورس « قد غادر» المسرح فقط ليعطي الإحساس بمرور الوقت.

ورغم ذلك يفترض أنه في الكوميديا الحديثة كانت الوقفات (الفواصل) في العروض مستخدمة لتعطي الإحساس بمرور الوقت. ولنكن واضحين - على الأقل - سواء كنا نناقش المسرحيات اللاتينية أو أصولها الإغريقية، أو كنا نطالب بالفواصل الفارغة أو المقطوعات الفاصلة. ولا نملك دليلاً على وجود الفواصل الفارغة في عرض لإحدى مسرحيات مناندروس؛ غير أن هناك دليلاً على وجود فقرات الكورس (χοροῦ)، وهو دليل ينظر إليه في العادة بوصفه قاطعًا. وحتى كونراد "Conrad" [ص ٧١] - بعد أن ينجح في تقديم دليل قوي على استمرار العرض في حالة المسرحيات اللاتينية - يقول: « لا يزال هناك قلة قليلة من خشبات المسرح الفارغة التي يجب على كل شخص أن يعترف بضرورة تقديم أسس معقولة لوجهة النظر القائلة بأنه كانت هناك بعض الوقفات الأساسية في مسار الأحداث ، على الأقل في الأصول الإغريقية ، وربما أيضًا في الاقتباسات اللاتينية منها . ويتمثل الأمر الأكثر إثارة في وجود قليل من خشبات المسرح الفارغة التي تفصل بين خروج الشخصية ذاتها وظهورها، أو مجموعة من الشخصيات. والآن فإن من المناسب دائمًا ، استخدام هذا العدد القليل من الحالات بوصفها دليلاً على وجود وقفة الكورس (χοροῦ) في الأصول الإغريقية».

ويبدو أن الجدل يتمثل في أن الإغريق ربما وجدوا أن العرض المستمر يصعب تحمله في هذه الحالات، رغم أن المترجم اللاتيني ربما لم يستشعر صعوبة ذلك. ولكن إذا أمكن افتراض استمرار العرض في مسرحية "الخصي" [البيتان ٢٣٤، ٢٣٥] ، وكذا في حالات مماثلة ، وإذا كان الجمهور الروماني قادرًا على تحمل العرض المستمر في الحالات التي كانت في ذهن كونراد، فهل لدينا معلومات كافية عن مناندروس كي نتأكد أنه ربما أدخل وقفة الكورس (χοροῦ) في تلك الحالات ؟ ويفترض البرهان أيضًا أن المترجم الروماني في هذه الفقرات لم يحدث تغييرًا يُذكَر سوى حذف وقفة الكورس (χοροῦ). وحتى لو كان قد أحدث تغييرات أخرى، فليس بوسعنا إذن استخدام نصه دليلاً على بناء المسرحية الإغريقية.

ونصبح على أرضية أكثر صلابة عندما نستخدم المسرحيات اللاتينية دليلاً على ممارسات المسرح الروماني. ويبقى السؤال: هل كانت هناك فواصل فارغة تستخدم عمدًا لمثل هذا الغرض ؟ تتمثل الحالة الأكثر لفتًا للنظر على مرور وقت زمني في مسرحية "المعذب نفسه"، (البيتان ٤٠٩، ٤١٠). ففي البيت (٤٠٩) يدخل الضيوف المنزل لتناول العشاء، وفي البيت (٤١٠) يظهر مينديموس من المنزل المجاور قائلاً: « لقد لاحت خيوط الفجر ». ويصعب أن نفترض أن ماناندروس قد أدخل آنذاك جماعة من الصاخبين المعربدين وهم ذاهبون إلى الحفل ، لأن الحفل كان قد وصل توًا إلى نهايته . [ويفترض فليكينجر وجود مجموعة من الخادمات ancillae هنا ، وكورس من الضيوف convivae في البيت ١٧١ (C.P. vii, 28)]. وفيما يتعلق بالمسرحية اللاتينية، فهل تساعدنا في افتراض وجود فاصل فارغ ربما لمدة خمس دقائق ، أو في وجود عزف منفرد لعازف الناي؟ ولنتناول برولوجات بلاوتوس وترنتيوس، وكل مؤلف منهما شديد الاختلاف في الأسلوب، رغم تماثلها فيما تظهره من قلق بشأن إقناع المشاهدين بحسن الاستماع إلى المسرحية. وهل يحتمل أنه أثناء عرض المسرحية كان كاتب الدراما اللاتيني يوقف العرض عمدًا، لا لشيء سوى إضفاء الإحساس بمرور الوقت ؟ فلنضع هذا الأمر في الاعتبار، وخاصة البرولوج القصير لمسرحية "بسيودولوس" القائل : « كان من الأفضل لك أن تشد خصرك وتنهض، فمسرحية طويلة لبلاوتوس على وشك أن تعرض على خشبة المسرح». ولا شك أن هذا يتضمن بالضرورة أن:

(أ) هناك مسرحية أعقبت مسرحية أخرى.

(ب) ما أن يبدأ عرض تلك المسرحية فلن ينال المشاهدون قسطًا من الراحة حتى تنتهي.

وإذا افترضنا ضرورة وجود عازف الناي لتقديم عزف منفرد في مثل هذه الفقرات، مثل (البيتان: ٤٠٩، ٤١٠) من مسرحية "المعذب نفسه"، فهذا يعني افتراض أن:

(أ) كاتب الدراما قد أوقف الأحداث.

(ب) كاتب الدراما كان يدرك خطر خوض مسار مثل هذا.

ومن ثم حاول سد هذه الفجوة بعزف منفرد على الناي. فهل نحن من السذاجة بحيث لا نفترض عدم وجود وقفة في مجرى الأحداث؟

والمثال الوحيد المعروف لعزف الناي المنفرد في الدراما اللاتينية [مسرحية "بسيودولوس"، البيت ٥٧٣] هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة. حيث نرى بسيودولوس وقد ترك وحيدًا على خشبة المسرح، ويعلن فجأة أنه سيدخل البيت لتدبير خطة ما، واعدًا المشاهدين أن غيابه لن يطول، وأن عازف الناي في هذه الأثناء سوف يرفه عنهم. لا شك إذن في أنه ما إن دخل المنزل، حتى بدأ العازف - فيما هو مفترض - النفخ في مزماره، لأنه عند معاودة ظهور بسيودولوس في البيت التالي من المسرحية ، يتغير الوزن من إيقاع الحديث إلى إيقاع الأغنية.

وهنا تتوقف أحداث المسرحية دون شك، ليشاهد الجمهور فقرة فاصلة، لكن لا توضح الفقرة الفاصلة انقضاء أي زمن درامي، فلا شيء يحدث أثناء وجود بسيودولوس بعيدًا عن المسرح "، وهو يدعي بعدها أنه انتهى من حبك خطته ولكننا لا نسمع شيئا أبدًا بشأن هذه الخطة، كما أن تغير الأحداث بعدها يجعلها غير ضرورية. ويقوم تفسيري لهذه الفقرة الفريدة على ظروف استثنائية إلى حد بعيد؛ إذ يبدو دور بسيودولوس ثقيلاً جدًّا لدرجة الإفراط. ذلك أن كاتب الدراما يرغب في أن يعطيه قسطًا من الراحة، بعد مرور أطول نوبة مستمرة لأداء دور والنهوض بعبئه في الكوميديا اللاتينية [الأبيات ١-٧٧٦]. ومن ثم بمجرد وجوده وحيدًا على خشبة المسرح يعتذر للجمهور بشكل واضح ويغادر المسرح ، مؤكدًا لهم أنه سيعود، وأنهم سيحظون بقدر من التسلية أثناء غيابه. ومن الواضح أن كاتب الدراما كان يعتقد أن هذه الوسيلة، مهما كانت ضرورية هنا، تنطوي على مخاطرة ما، ولهذا ربما لا نجد مثالاً آخر فيما وصلنا من نصوص المسرحيات.

ونظرًا لغياب وجود دليل آخر، يعتمد تقسيم الفصول على حدوث الفترات الفاصلة التي يخلو فيها المسرح، ومن سوء الحظ، يتراوح عددها من اثنين [في مسرحيتي "منزل الأشباح" و"أندريا"] إلى عشرة [في مسرحيتي "الحبل" و"الأخوان"]. وإذا كان تقسيم الفصول يتم الاستدلال عليه من خلال فترات خلو المسرح، يمكن القول إن مسرحيتين أو ثلاث فقط لبلاوتوس تخضع لقانون الفصول الخمسة ، في حين لا تخضع لها مطلقًا أي مسرحية عند ترنتيوس، وهناك في الغالب محاولات لتمييز الوقفات التي تشكل تقسيمًا للفصول عن الوقفات التي لم تستخدم لهذا الغرض، ويتمثل المعيار المعتاد هنا في مرور الزمن الدرامي. وحتى لو اتفق النقاد على هذا الأمر [وهم غير متفقين عليه] ، فمن الصعب أن نفهم الطريقة التي يدخلون بها تقسيم الفصول الخمسة على المسرحيات التي تحتوي على أقل من أربع وقفات. وفي الحقيقة فإن الدليل المستمد من المسرحيات اللاتينية [بالشكل الذي وصلت به إلينا هذه المسرحيات] مخالف لصحة قانون الفصول الخمسة بشكل صارخ ، بقدر ما هو معروف عن المسرح الروماني.

وتبقى حقيقة أن الرومان قد أورثونا قانون الفصول الخمسة، وكي نتوخى الدقة فإن هوراتيوس قال إن أي مسرحية يجب أن تكون مكونة من خمسة فصول "actus"، وهي كلمة تعني "عرضًا" يقدمه الممثلون. وعندما يقول ترنتيوس في مسرحية "الحماة" [البيت ٣٩]: "primo actu placeo" ، فإنه يعني أن "بداية العرض كانت ناجحة". كما أنه يقول أيضًا في مسرحية "الأخوان" [البيت ٩]: "in primo fabula" ، ويعني بها "في بداية المسرحية". ولكن إذا استلزم الأمر تقسيم عرض الممثلين إلى أقسام من خلال شيء ما لا يؤديه هؤلاء الممثلون، فإن كل قسم من هذه الأقسام قد يكون في حد ذاته «فصلاً». وبناء على هذا فإن هوراتيوس عند توصية الأدباء الرومان بشأن طريقة تأليف التراجيديا الكورالية، يقول لو أريد لمسرحية ما أن

تحقق النجاح، فلا بد أن تتكون من خمسة فصول لا أكثر ولا أقل. وبعبارة أخرى يوصي هوراتيوس بضرورة ألا تكون المسرحية قصيرة جدًّا ولا طويلة جدًّا، وأن تكون مكونة من البرولوج وثلاثة مشاهد تمثيلية وخاتمة (خروج)، وأن يتم الفصل بين هذه المشاهد التمثيلية بواسطة أغاني الجوقة المرتبطة بحبكة المسرحية، وألا تحيد عن هذا المنهج.

وتمثلت قاعدة هوراتيوس في تقسيم الفصول في أغنية الكورس، وفي هذا يقول: لا يجب على الجوقة أن تقوم بالغناء [A.P. 194-5] «بين الفصول» ، سوى أغان تتعلق بموضوع الحبكة . ومن الواضح أن هوراتيوس لا يهتم بكيفية تقسيم مسرحية خالية من الكورس إلى فصول؛ ولكن هذا لا يعني بداهة أن أي مسرحية كُتبت كانت تتكون بالضرورة من خمسة فصول.

وهناك فقرة لشيشرون [Q.F. 1.1.1.1646] نظر إليها أحيانًا على أنها تتضمن أنه يعتبر الفصل الثالث ذروة أحداث المسرحية، حيث يقول: « ليكن هذا العام الثالث من قيادتك، مثل فصل ثالث من مسرحية، هو العام الأكثر كمالاً وروعة على الإطلاق». وأعتقد أنه لا ضرورة هنا لتأكيد كلمة "ثالث"؛ حيث إنها ترتبط بكلمة "فصل". ولو أننا ترجمنا العبارة : "ليكن هذا العام الثالث هو الأفضل، مثل الفصل الثالث ... فإننا قد نفهم ما يقصده بشكل صحيح "". يتحدث شيشرون في موضع آخر عن " الفصل الرابع" ليصف به شر فيريس Verres وسلوكه غير القويم [Verr. .[ii, 16-18

وكان أحد أصدقاء شيشرون، وهو الأثري دارس التاريخ القديم، فارو Varro، مهتمًا بشكل خاص بتقسيم الفصول. وقد نقل دوناتوس عن فارو [ii, p. 192] قوله: « يجب ألا نندهش حين نجد أن الفصول في مسرحية "الحياة" وفي مسرحيات أخرى مختلفة في عدد الأبيات والمشاهد؛ وذلك لأن تقسيم

الفصول كان يعتمد على موضوع المسرحية، وليس على تساوي طولها، وأن هذا لا ينطبق فحسب على الكتاب اللاتين، بل على الإغريق أنفسهم أيضًا». وتأتي هذه الفقرة مباشرة بعد تقسيم دوناتوس المقترح لمسرحية "الحماة" إلى خمسة فصول. ولنسلم لأغراض النقاش بأن هذا التقسيم لمسرحيات ترنتيوس يرجع إلى فارو، ولا يرجع إلى المصادر الإغريقية دون شك؛ فهل هناك سبب يجعل الإغريق يشغلون أنفسهم بترنتيوس؟ كما أن ڤارو المتوفى عام ٢٧ق.م، لا يمكن أن يكون قد قرأ كتاب "فن الشعر"، لكن ربما قرأ هوراتيوس أعمال ڤارو أو مؤلفات ڤارو الرومانية. ونستنتج من هنا شيئين: قاعدة عملية تفيد أن خمسة فصول هي كم مناسب لأي مسرحية، ونظرية أكاديمية تقول إن أي مسرحية حتى لو كانت بدون كورس يمكن تقسيمها إلى خمسة فصول. ومن المعروف كما قلنا من قبل أن نيوبتوليموس [من جزيرة باروس] قال إن أفضل المسرحيات الإغريقية كانت تتكون خمسة فصول μέρη (أجزاء)، ولكن لا يفهم ضمنًا من ذلك أنه قال إن جميع المسرحيات كانت مكونة من خمسة أجزاء μέρη ، هذا لو أنه كان يعني بذلك : برولوج وثلاثة مشاهد تمثيلية وخاتمة؛ وذلك لأن مثل هذه الجملة قد تكون مناقضة للحقيقة المعروفة السائدة .

ومن الواضح أن محاولة تحليل كل مسرحية من مسرحيات ترنتيوس إلى خمسة فصول (actus)، لم تكن نتاجا لما قام به الباحثون الإغريق، بل لما قام به الرومان، وهناك تناقض واضح يدرك ضمنًا من محاولة تقسيم أي مسرحية - تم الإقرار بأنها بدون كورس - إلى أقسام أو أجزاء يعتمد وجودها المنفصل على فقرات الكورس الفاصلة. وفي الحقيقة يخبرنا إيفانثيوس أن حذف كتاب الكوميديا الرومان لفقرات الكورس الفاصلة، جعل من الصعوبة بمكان تمييز تقسيم الفصول الخمسة في مسرحياتهم (Donatus, i. 18 W.) :

postremo ne locum quidem reliquerunt quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinque partitos difficile est.

« وفي نهاية المطاف فإن كتاب الكوميديا اللاتين لم يتركوا حقًّا مكانًا (أو مساحة)، بحيث يصبح من الصعب أن تقسم تلك الفصول التمثيلية إلى خمسة أقسام.»

وهناك اقتراح أُعد في موضع آخر [I, 38] لحل هذه المشكلة ، ومفاده : «يجب أن نتنبه إلى الفترات التي يكون فيها المسرح خاليًا ، والتي يمكن أن يقوم بشغلها فاصل من إنشاد الكورس ، أو من عزف لعازف الناي. وفي فقرة أخرى [I, 266] يفسر دوناتوس أن ترنتيوس قد أدمج الفصول الخمسة لمسرحية "الخصي" في عرض واحد؛ خشية أن يتسرب الملل إلى المشاهدين، فيستغلون الفرصة ويغادرون المسرح أثناء الفرصة التي تتيحها لذلك الفقرات الفاصلة. ورغم ذلك لا بد أنه كان لمسرحية "الخصي" - مثلها مثل غيرها من المسرحيات - الخمسة فصول ، التي كان كتاب الدراما الإغريق قد قسموها إليها من خلال فقرات الكورس.

hoc etiam ut cetera huiusmodi poemata quinque actus habeat necesse est choris divisos a Graecis poetis.

« ولا بد أنها أيضًا (أي مسرحية الخصي) كانت ذات فصول خمسة - شأنها في ذلك شأن المسرحيات الأخرى التي من هذا النوع - وهي أقسام (أو فصول) قُسمت بناء على (أغاني) الجوقات اليونانية.»

ويعقد قانون الفصول الخمسة على هذه الفقرات، وربما نصوغ الحجة على النحو التالي: راعى كتاب الدراما الإغريق تقسيم الفصول الخمسة، اعتمادا على فقرات الكورس الفاصلة، وقد حذف ترنتيوس هذه الفقرات عند ترجمة المسرحيات الإغريقية التي يوجد بها الكورس، ولذلك التبس عليهم أمر تقسيم الفصول، وهذا يعني أن تقسيم الفصول في الأصول الإغريقية يتضح دون شك من خلال أغنيات الكورس أو من مصطلح التوجيه الخاص بالإخراج (χοροῦ)، وتتضمن هذه الحجة أنه، - بغض النظر عن حذف أغنيات الكورس هذه أو مصطلح التوجيه الإخراجي

(χοροῦ) ، فقد حافظ ترنتيوس على بنية الأصول الإغريقية كما وجدها دون تغيير؛ لأنه لو كان قد غير هيكل هذه الأصول بالطبع، لما كان دوناتوس محقًا في القول بتقسيم الفصول في الأصول الإغريقية على النحو الذي اقتبسه ترنتيوس. وهذا يتضمن بالضرورة أيضًا أن الباحثين الرومان وضعوا الأصول الإغريقية نصب أعينهم ، وكانوا قادرين عل مقارنتها بما اقتبسه ترنتيوس منها [ولدينا دليل آخر يدل على أن الحال كانت هكذا، إذ يشير دوناتوس غالبًا إلى كلمات مأخوذة من الأصول الإغريقية]"(١١١).

ولكن إذا كان الاختلاف الوحيد الذي أوجده ترنتيوس يتمثل في حذف أغنيات الكورس أو الإشارات المسرحية إلى الفقرات الفاصلة التي يتم إظهارها بوضوح في نصوص هذه الأصول الإغريقية، فلماذا إذن كانت عملية استرجاع تقسيم الفصول الخمسة في هذه المسرحيات الإغريقية بالغة الصعوبة على الباحثين الرومان المتأخرين ؟ فكل ما كان عليهم أن يفعلوه افتراضًا (ex hypothesi) هو أن يرصدوا مكان الإشارات المسرحية الخاصة بتقسيم الفصول عند وجودها في النصوص الإغريقية، وإدخال هذا التقسيم في مواضع مماثلة من النصوص اللاتينية؛ ولكنهم لم يفعلوا شيئًا من هذا، وتوحي الاقتراحات التي يقدمها دوناتوس لترسيخ تقسيم الفصول، والصعوبة التي واجهها هو وسابقوه وأقروا بوجودها عند إرساء مفهوم التقسيم على هذا النحو، توحي بأن مقارنة النصوص اللاتينية بالنصوص الإغريقية لم تقدم حلاً للمشكلة. ويقول دوناتوس حقًا في موضع آخر إن الأصول الإغريقية التي نقل عنها ترنتيوس كانت تتكون من خمسة فصول(١١٢). وكل ما يتضح من ملاحظاته هو أن الباحثين الرومان قد وجدوا كلمة "actus" (فصل أو عرض) في مسرحيات إغريقية، يتضح أن ما يقصدونه بكلمة "actus" يتبين من عبارة: choris divisos a Graccis poetis (= « الأقسام التي قسمت بناء على أغاني الجوقة ») .

وقد كانت «الكوميديا القديمة» - وفقا لإيفانثيوس [I, 18] - « في بدايتها كورالية خالصة، ثم أضيف لها الممثلون تدريجيًا، ونتج عن ذلك تقسيم المسرحية إلى الفصول الخمس. ثم نتج عن ذلك الاختفاء التدريجي للكورس في الكوميديا الحديثة، التي لم يختف منها الكورس التقليدي فحسب، بل لم يترك فيها أيضًا مكانًا لفقرات الكورس الفاصلة . وبعد أن تذمر المشاهدون وأصبح من العسير إرضاؤهم ، وشكلوا عادة ترك المسرح عند انسحاب الممثلين إلى الكواليس وترك المغنيين يواصلون المسرحية، اضطر الشعراء في البداية إلى حذف فقرات الكورس، تاركين مجرد مساحة لهم (في النص). وقد دأب ماناندروس على انتهاج هذه العادة، التي يجب تفسيرها - كما سبق أن أوضحنا - ولكن ليس على الفرضيات التي ساقها كتاب آخرون. وأخيرًا لم يترك كتاب الدراما مساحة تذكر (في نصوصهم) للكورس، وسار على هذا النهج كتاب الكوميديا الرومان لدرجة أصبح من الصعب فيها التعرف على تقسيم الفصول الخمسة في مسرحياتهم.

وعندما نضع في الاعتبار الرواية المتعلقة بتطور الدراما ، فإن الملاحظات التي ساقها كل من إيفانثيوس ودوناتوس تنطوي على تناقضات عدة - وفقًا لرأي ميشو Michaut [I. 91] - الذي يقول إنها تناقضات قد تضفي تكريمًا على كاتب فكاهي محترف. وثمة تناقض آخر نقف عليه حين نصل إلى نظرية مفادها أن الكوميديا - فيما خلا البرولوج - تتكون من مقدمة استهلالية protasis وصلب القصة epitasis وكارثة، وتُعرف المقدمة الاستهلالية protasis بأنها: primus actus initiumque dramatis (= « الفصل الأول الذي هو بداية الدراما ») [I, 22, I 27]. وقد بذل باحثو عصر النهضة قصارى جهدهم في التوفيق بين النظريتين: نظرية الفصول الخمسة ونظرية الأجزاء الثلاثة، لكنني أتفق مع ليو [Pl. Forsch, p. 232] في أن لكل نظرية من النظريتين شموليتها وخصوصيتها . ولو أننا حكمنا من خلال

المصطلحات فإن التقسيم إلى ثلاثة أجزاء: استهلال وصلب وكارثة، تقسيم إغريقي في الأساس. أما نظرية الفصول الخمسة فلا تعدو كونها نتاجًا للحذلقة الرومانية، تأسس بشكل مطلق على ما ألمح إليه هوراتيوس من ملاحظة عملية، ربما نقلها عن ملاحظة ما لـثارو. ولو أننا أردنا أن نبحث عن أصل إغريقي لقانون هوراتيوس فربما كان بوسعنا أن نطلع على عبارة على شاكلة : « لا بد أن يكون عدد المشاهد التمثيلية في التراجيديا، ثلاثة » [أو : « لا بد أن يكون عدد أغنيات الكورس أربعة »]، ولو أن كاتبًا يونانيًّا أراد أن يصوغ مثل هذه القاعدة [وهي فرضية لا تقوم على دليل]، فربما تمكن فقط من إيجاد تبرير لذلك من خلال إضافة كلمات مثل: « وفقًا لنهج آيسخيلوس ، لا على نهج يوربيديس ».

وكان العرض المستمر، الذي يُعد نقيضًا ينفي لتقسيم الفصول إلى خمسة هو القاعدة في الدراما القديمة من آيسخيلوس إلى ترنتيوس. وعادة ما يشار إلى سينيكا بوصفه كاتبًا دراميًّا سار على نهج قانون هوراتيوس. فلو كان يقصد بهذا فقط أن عدد أغنيات الكورس في أي مسرحية لسينيكا لا بد أن يكون أربعًا بشكل عام، فربما تكون هذه الحجة صحيحة، لكن لا بد من توضيح أن سينيكا لم يسر وفق هيكل البناء الخاص بنموذجه الذي نقل عنه سوى في خمس حالات فقط ، أما في مسرحية "أوكتافيا"، فكانت هناك خمس أغنيات للجوقة، وأما في مسرحية "الفينيقيات" فلم تكن هناك حتى أغنية واحدة. وأغلب الظن يمكن القول إن سينيكا كان يظهر تفضيلًا أو ميلاً ملحوظًا إلى وضع أربع أغنيات في المسرحية الواحدة. ولم يكن يرقم أقسام المسرحية على أنها "الفصل الأول" و"الفصل الثاني"، على نحو ما سار عليه كتاب الدراما الإغريق. وعادة ما ترتبط أغنياته بالحبكة، ولا يمكن اعتبارها – بأي حال من الأحوال – مجرد تسلية قصد بها ملء الفاصل الزمني. لكن ما يجعل سينيكا استثناءً هو أن مسرحياته بكل الاحتمالات لم تكن مصممة للعرض المسرحي، بل للقراءة من

خلال شخص يرتلها وحده. ولا شك أن بناء مسرحياته ارتبط إلى حد بعيد بإدخال قانون الفصول الخمسة في الاستخدامات المسرحية الحديثة؛ أما سينيكا فلم يكن يشغل نفسه بهذا الاستخدام المسرحي، فليس هناك تقسيم للفصول في مسرحياته، ولم تكن هناك فصول فيها، لأن تلك المسرحيات لم يكن يقصد منها التمثيل على خشبة المسرح"[13] (*).

الفصل السادس والعشرون

الموسيقى والعروض

قورنت مسرحيات بلاوتوس بأعمال مثل أوبرا "المتسول" The Beggar ، أو مثل عروض الأوبرا الخفيفة لكل من جيلبيرت "Gilbert" وسوليفان "Sullivan" [1]، وهذه مقارنات - أيًا كانت درجة إثارتها - فهي مضللة. وقد ألفت الكوميديا اللاتينية حقيقة ببحور شعرية متنوعة، قصد بمعظمها أن يكون مصحوبًا بموسيقى الناي (tibiae)؛ ومن الواضح أن الممثلين قد عبروا عن كلماتهم بإشارات وإيماءات وبالرقص في أحيان أخرى. لكن الأغنية كانت هي العنصر الأساسي في فن الأوبرا. والفرق واضح بالنسبة لنا بين الأغنية ولغة الكلام (التخاطب) ، بل يبدو أن هذا الاختلاف كان معروفًا لدى الرومان أو الإغريق.

وعلى أية حال فإن مصادرنا القديمة - رغم تنافرها في عدة نواح- تتفق على أن أي كوميديا لاتينية (باستثناء البرولوج) كانت تتكون من عنصرين : الحوار diverbium [أو deuerbium]، والغناء canticum، وكان هذان العنصران يكونان معًا كل المسرحية، باستثناء الجزء الخاص بالكورس، الذي نعرف في السياق ذاته[2]، أنه لم يكن موجودًا في الكوميديا اللاتينية. ومن الطبيعي أن نفترض أن الغناء canticum هو الأغنية، ومن ثم يكون الحوار diverbium هو "الحديث أو الكلام". وهذا هو المعنى الواضح المرتبط بالمصطلحين كما استخدمهما ليفيوس في روايته الشهيرة [VII, ii] التي تتحدث عن استخدام الشاعر أندرونيكوس لصبي صغير للقيام بالغناء ، عندما ذهب صوته نتيجة إنشاده الكثير من الأغنيات، حيث وقف الفتى أمام عازف الناي ليقوم بهذه المهمة بدلاً من أندرونيكوس، الذي استطاع - بعد أن تحرر من عبء استخدام صوته - أن يركز على محاكاة الغناء canticum بتعبيرات الوجه والإيماءات

الملائمة. وكان هذا وفقًا لليفيوس هو أصل العادة التي سار عليها الممثلون، فأخذوا يحاكون فحسب الجزء الذي يتم غناؤه (ad manum cantari)، ويقصرون قدراتهم الصوتية على إلقاء الحوار diverbia. وربما كان ليفيوس هنا يفكر في شكل من أشكال العرض المسرحي في زمانه، يظهر فيه الاختلاف الواضح بين أدوار الممثل وبين المنشد (المغني) أو الكورس، ونعرف مثلاً أن عروض البانتومايم كانت تلقى المساعدة من جانب المنشدين [Lucian, De Salt. 64]. وفي الحقيقة ربما تكون محاولة الوقوف على تفسير تاريخي لهذا تكمن في أصل القصة الطريفة المتعلقة بأندرونيكوس. وفي كل الأحوال يبدو واضحا أن ليفيوس كان يعتبر أن الغناء canticum كان أمرًا يتطلب مجهودا صوتيًا خاصًا، أشق مما يتطلبه الحوار diverbium. ويخبرنا ديوميديس [3] - مع ذلك - أن الحوار diverbia هو تلك الأجزاء من الكوميديا التي يدور فيها حوار بين شخصين أو أكثر، في حين أنه في الغناء canticum لا بد من حضور شخص واحد فقط [أو إذا كانت هناك شخصية أخرى، فليس عليها سوى الاستماع إليه وعدم الحديث معه]. وبعبارة أخرى فإن الغناء canticum عند ديوميديس يعني "المونولوج"، وأن الحوار diverbium يعني الحديث (الحوار) ، وهو فرق واضح تماما بل ومختلف إلى حد بعيد بين «الغناء» و«الحديث». وفي موضع آخر[4] يدرك ديوميديس علاقة الأغنية canticum بالفعل cano (يغني) عند مقارنة المسرحيات الإغريقية باللاتينية [الدراما هي "الفعل" عند مقارنتها مع "القصة" fabula المشتقة من الفعل (fari) بمعنى "يتحدث"]، ويضيف قائلاً : « لأنه في المسرحيات اللاتينية توجد أكثر من أغنية cantica تغنى [plura sunt cantica quae canuntur] ». وإذا كان يقصد بهذا « أن بها أغنيات أكثر، مما في المسرحيات الإغريقية»، فيصعب الأخذ برأيه؛ لأن الغناء cantica - على قدر علمنا - كان تجديدًا رومانيًا. ولا يمكننا بأي حال التوفيق بين رأيي ليفيوس وديوميديس، فنفترض أن كل المونولوجات كانت تُغنى، وأن جميع الحوارات كانت تؤدى كلامًا، لأن كثيرًا من المونولوجات - دون شك - كانت تلقى كلامًا.

وفي مقدمة مشاهد معينة في مخطوطات بلاوتوس ترد الحروف DV أو C، ويخبرنا دوناتوس [معلقًا على مسرحية "الأخوان" ١-٧] أن حرفي DV اللذين يوضعان بعد أسماء الشخصيات في بداية مشهد ما، يشيران إلى الحوار diverbium. وربما نستنتج أن حرف C هو اختصار لكلمة canticum = الغناء. وبشكل عام يظهر الحرفان DV فوق مشاهد منظومة في البحر الإيامبي السداسى [سواء كانت مونولوجات أو ديالوجات](٤)، أما حرف C فيرد فوق مشاهد تستخدم فيها بحور شعرية أخرى [مونولوجات كانت أو ديالوجات].

كما نعرف [de Com. p. 30] أن الممثلين كانوا يلقون كلمات الحوار diverbia، وأن الغناء cantica كان يؤدى على موسيقى ألفها أحد الموسيقيين وليس الشاعر.

[diverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis.

= « وكان الممثلون يلقون الأجزاء الحوارية ، أما الغناء فكان يؤدى على ألحان لم يؤلفها الشاعر بل خبير في فن الموسيقى.»]

ويقول دوناتوس في تعليقه على مسرحية "الأخوان" [p. 4 W.] إن بعض الأغنيات cantica كانت تميز بالحروف "MMC" على افتراض أنها اختصار للعبارة (mutatis modiscanticun = بتغيير ألحان الغناء). لأنها كانت تغنى عن طريق إجراء تغييرات متكررة في اللحن الموسيقي : saepe mutatis per scaenam modis cantata . وفي معرض تقديم دوناتوس لمسرحيات أخرى نجده يردد صدى هذه الملاحظات لكن دون إضافة معلومات محددة؛ فمثلاً في مسرحية "فورميو" (p. 346 W.) نرى عبارة :

diverbiis quoque facetissimis et gestum desiderantibus scaenicum et suavssimis ornata canticis fuit

= « أما فقرات الحوار فكانت رقيقة رشيقة للغاية ومفتقرة إلى الحركة المسرحية، وكانت مزينة بأغانٍ بالغة العذوبة.»

وقد تغرينا هذه الأصداء اللفظية وغياب الوضوح هذا، بالتشكك فيما إذا كان أي من دوناتوس أو ديوميديس ربط الكلمات التي كانا يستخدمانها بأي معنى محدد.

وعندما نتناول بحور الشعر التي استخدمها بلاوتوس، نجد فيها اختلافًا وتنوعًا كثيرًا؛ إذ إنه نظم أقل من نصف أعماله في البحر الإيامبي السداسي ، ونظم معظم الجزء الباقي منها في البحر التروخي السباعي، وكذا الإيامبي السباعي والثماني(*) ؛ في حين أن البحور الأخرى العديدة (وهي التروخي والأوكتوناري والأنابايستي والكريتي والباكخي (**) .. إلخ) فقد تم تجميعها كلها بكافة الطرائق ، على الرغم من أن أيًا منها لم يستمر الحفاظ على استخدامه طويلاً. وفي كل مسرحيات بلاوتوس هناك ما يقرب من ١٣٠٠ بحر إيامبي سباعي و٤٠٠ بحر إيامبي ثماني؛ أما البحر التروخي الثماني فهو قليل ومتناثر، بينما يصل البحر التروخي السباعي إلى الآلاف. وهناك اتفاق عام على أن الفقرات المنظومة في البحر الإيامبي السباعي كانت مخصصة للحوار diverbia ، وأنها كانت تلقى كلامًا ، في حين أن البحور الكريتية والباكخية ... إلخ كانت بحورًا غنائية cantica، وكان مقصودًا بها أن تغنى. لكن ماذا عن المشاهد الطويلة التي كانت منظومة في البحرين الإيامبي السباعي والإيامبي الثماني ؟ هناك اقتراح بأنها كانت تؤدى بطريقة وسط بين الكلام العادي والغناء ، أي بطريقة الترتيل أو الغناء الذي تصاحبه الموسيقى . بل إن هناك من يزعم أننا نعرف الاسم الإغريقي لهذا الشكل من الأداء الإلقائي ، وهو الترتيل παρακαταλογῆ. ومن خلال حجج واهنة بعض الشيء، مؤسسة من ناحية على مصادر إغريقية ومن ناحية أخرى على مصادر لاتينية، نصل لنتيجة مفادها أنه كانت هناك أنواع ثلاثة من الأداء الدرامي غير الكورالي مستخدمة في كل من المسرح الإغريقي والروماني على حد سواء، وهي : الكلام ، الغناء ، والترتيل. لكن الكتّاب الرومان يتحدثون عن نوعين فحسب ، هما الحوار diverbium والغناء canticum[1]. ويبقى السؤال : هل

أدرج الترتيل عندهم تحت مسمى الحوار diverbium أو تحت مسمى الغناء canticum ؟ وهل كان هناك نوعان من الحوار : الكلام العادي والترتيل ؟ وهل كان الاختصار MMC دلالة مميزة على الأغاني بمعناها الحقيقي ؟ وإذا كان الأمر كذلك، أفلا يتحتم أن تكون للأغنية الحقيقية « تغيرات متكررة في نوع الموسيقى » وعلى الأرجح في بحر الشعر ؟ وهل هناك نوع واحد من الأنواع الثلاثة للإلقاء، لم يضع له الرومان اسمًا ؟ وما هو هذا النوع ؟

وهناك اتفاق عام على أن الفقرات المنظومة في البحر الإيامبي السباعي كانت مخصصة للكلام المؤدى بدون موسيقى، وأن كل البحور الأخرى كانت مخصصة كي تصاحب بالعزف على الناي. ولا شك أن البحر الإيامبي السباعي يسير (مع اختلاف طفيف) على نهج البحر الإيامبي الثلاثي الإغريقي، وهو أداة طبيعية للحوار في ديالوجات الدراما الإغريقية. ويخبرنا أرسطو [Poet, iv] أن البحر الإيامبي - من بين كل البحور - هو أفضل بحر يصلح تطويعه للحوار (λεκτικον) ، وأنه كان تبعًا لذلك يستخدم في الحوار أو الديالوج في التراجيديا. كما يقول أيضًا [المرجع السابق، ٧١] إن هناك طائفة من المؤثرات في الدراما تنتج عن البحر الشعري وحده ، وأن هناك طائفة أخرى تنتج عن الموسيقى ؛ وبذا نستنتج أن هناك على الأقل بحرًا شعريًا واحدًا بدون مصاحبة موسيقية. ويتهكم لوكيانوس [De Salt. 27] من الممثل التراجيدي المبالغ المتكلف الذي يشرع أحيانا « في غناء البحور الإيامبية»، التي تبدو أنها غير مخصصة للغناء. ويتحدث شيشرون [Orat. IV, 183-4] عن البحر الإيامبي السباعي عند شعراء الكوميديا الرومان بوصفه غير مختلف بالكاد عن النثر العادي؛ وحيث إنه يشير في الفقرة نفسها إلى الأشعار المنظومة في البحر الباكخي التي يصاحبها عزف على المزمار، مما يعني بالضرورة أن الأشعار الإيامبية غير مصحوبة بالموسيقى. ولا بد أن نتوخى الحذر - بطبيعة الحال - حتى لا نقع في الخلط بين الممارسات الإغريقية والممارسات اللاتينية، أو بين الأدلة المبكرة والمتأخرة. أما بخصوص

ممارسات المسرح الروماني في زمن بلاوتوس، فلدينا أنموذج مثير ينهض شاهدًا في مسرحية "ستيخوس" (البيت ٧٥٨ وما يليه). فحتى هذا الموضع من المسرحية كان البحر الشعري المستخدم في المشهد – وهو حفل شراب صاخب للعبيد – هو البحر التروخي السباعي. ولكن في البيت ٧٥٨، استدعى عازف الناي كي يبعد المزمار عن فمه ويتناول كأسًا من الشراب، وكي يسمح للعازف بشرب كأسه تغير البحر الشعري على مدى سبعة أبيات تالية إلى البحر الإيامبي السداسي . ثم يتلقى العازف تعليمات بأن ينفخ أوداجه ليعزف نغمة جديدة في مقابل ما تجرع من خمر معتقة، وعندما يبدأ العزف يتغير البحر من الإيامبي السداسي إلى الإيامبي الثماني، متبوعًا بالبحر الإيامبي السباعي... إلخ، ومن الواضح "أن الممثلين كانوا يرقصون آنذاك. وهذه هي الفقرة المشار إليها :

Sang. qui Ionicus aut cinaedicust, qui hoc tale facere possiet?

(بيت إيامبي ثماني)

St. si istoc me vorsu viceris, alio me provocato.

(بيت إيامبي سباعي)

Sang. fact tu hoc modo.
St. at tu hoc modo.
Sang. babae !
St. tatae !
Sang. papae !
St. pax ! (الفقرة في البحر الإيامبي السباعي)
Sang. nunc partier ambo. omnis voco cinaedos contra. (uers. Reizianus')
satis esse nobis non magis potis quam fungo imber. (vers. Reiz.)
St. intro hinc abeamus nunciam : saltatum satis pro vinost.

(بيت إيامبي سباعي)

uos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum.

(بيت إيامبي سباعي)

ونكاد نرى الممثلين يرقصون وهم يلقون هذه الأبيات. ومن الواضح أن البحر الإيامبي السباعي - مثله مثل كل بحور الشعر الأخرى باستثناء البحر الإيامبي السداسي - كان مصحوبًا بعزف المزمار. وعلاوة على ذلك نقف على مقولة شيشرون [Tusc. I, xliv, 107] التي تفيد أن الممثل كان يصاحبه المزمار عند إلقاء فقرة في البحر التروخي السباعي

cum tam bonas septenarios fundat ad tibiam

وهذان هما البيتان اللذان تم اقتطافهما :

neu relliquias sic meas siris denudatis ossibus,
taetra sanie delibutas foede divexarier.

ولا يزال السؤال يطرح نفسه : هل كان هناك اختلاف في طريقة الإلقاء بين البحر الإيامبي السداسي والبحور الأخرى ؟ وعلاوة على ذلك: هل كان هناك اختلاف بين طريقة إلقاء بعض البحوز بمصاحبة عزف الموسيقى؟

وعندما يقول شيشرون [Tusc. I. xliv, 106] بعد اقتباس عدد من البحور الإيامبية الثمانية :

haec pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant concinuntur.

وترجمتها كالتالي :

« كانت هذه الأبيات تُغنى بنغمات حزينة مؤلمة ، تستدر دموع كل المشاهدين».

فهل كان يقصد أنها كانت تغنى بالشكل الذي نفهمه نحن عن الأغنية ؟ وإن كان هذا هو الحال ، فهل كانت هذه البحور الإيامبية الثمانية تختلف في طريقة الإلقاء عن أي بحور أخرى قصد بها أن تكون مصحوبة بالموسيقى؟

ولا نعرف الكثير عن الموسيقى الرومانية، ولكن لدينا، على أية حال، بعض المعلومات عن الموسيقى الإغريقية التي تركت دون شك أثرها في الرومان في هذا الصدد، مثلما هو الحال في الفنون الأخرى. وكما يوضح مونرو "Monro" [The Modes of Ancient Greek Music, (1894), p.113] قائلاً: "تترابط بعض الشواهد التي تمكننا من القول بأن الغناء والكلام كانا مختلفين إلى أبعد تقدير عن بعضهما البعض في اللغة الإغريقية، كما هو الحال في اللغات الحديثة التي هي مألوفة لدينا جيدًا ". ولأن اللغة الإغريقية خلال القرن الخامس قبل الميلاد كانت تنطق بصورة تسود فيها النبرة أو النغمة الموسيقية، فإن الكلام الإغريقي كان أكثر شبهًا بالموسيقى من طريقتنا في الحديث. ويوضح أريستوكينوس Aristoxenus، تلميذ أرسطو [Monro , p. 115] ذلك بقوله: "هناك نوعان من حركات الصوت، لم يميز بينهما أي من الكتاب السابقين بشكل صحيح، وهما النوع المستمر المتدفق continuous، وهو الحركة المميزة للحديث؛ والنوع المنفصل غير المترابط discrete، أي الذي يتقدم من خلال وقفات (فواصل) وهو حركة الغناء. وفي النوع الأخير يبقى الصوت لفترة معينة على نغمة واحدة، ثم يمر عن طريق فترة زمنية فاصلة محددة إلى فترة أخرى. وفي النوع الأول ينزلق الصوت عن طريق درجات غير مدركة من الأعلى إلى الأدنى أو العكس». ويقول نيكوماخوس Nicomachus [القرن الأول للميلاد أو ما يليه) [Enchiridion, p. 4] إنه : "إذا انفصلت نغمات صوت الحديث وفواصله وتميزت ، يصبح شكل النطق غناءً ". وما دام أن النبرة تظل موسيقية بشكل سائد ؛ فإنه يصعب تفسير سبب تجاهلها عند النطق، وبعبارة أخرى : يصعب افتراض أن درجة ارتفاع النغمة الطبيعية للمقطع الصوتي قد أهملت كي يتفق الصوت مع الآلة الموسيقية. لكن عندما تتراجع درجة ارتفاع النبرة وتبدأ في أن تصبح نبرة مشددة ، قد يكون الاختلاف بين الكلام والغناء أكثر وضوحا[٨]. ويتحدث أريستيديس كوينتيليانوس الذي عاش خلال الفترة بين القرنين الثاني والرابع بعد الميلاد) : « عن

حركة ثالثة أو وسطى للصوت، وهي الحركة التي تستخدم عند ترتيل الشعر » (Monro , p. 116). ويتضح دون شك أن مثل هذا التمييز قد تم خلال القرن الخامس قبل الميلاد. ولا تتأسس الرؤية القائلة إن «طريقة الإلقاء» قد استخدمت في الدراما الإغريقية، حقيقة، على أي دليل محدد وموضوعي، بل بالأحرى ترتكز فحسب على حقيقة أن الإغريق لا يبدو أنهم يميزون بجلاء بين «الكلام» و«الغناء». ولو أننا تتبعنا مسار هذا الشاهد، يمكن القول بعدم وجود «ثلاثة» أنواع متميزة من الإلقاء الدرامي، بل نوع «واحد» فقط ، وهو نمط الكلام الأكثر موسيقية من حديثنا، بيد أنه لا يتفق مطلقًا مع فكرتنا عن الأغنية.

ووفقا لمعظم الباحثين الإنجليز، كان الرومان في وقت مبكر يتحدثون لغتهم بنبرة يغلب عليها التشديد، ويفترض بناء على ذلك أنهم كانوا أكثر ميلاً من الإغريق إلى إدراك الاختلاف بين الكلام والأغنية. ورغم ذلك كان يبدو مرارًا أنهم مثل الإغريق، خلطوا بين هذين الاصطلاحين. ولذلك يتحدث هوراتيوس [Ode, Iv, xii, 10] عن : « التلفظ بأغنية ما » ، ويزعم أوفيديوس أن أشعاره الإليجية كانت «تغني في جميع أنحاء روما» (totam cantata per urbem) [Trist, Iv, x 59]. ويندر أن نلحظ هذا الالتباس في المصطلحات رغم شيوعه إلى حد بعيد، ولا شك أن هناك إشارات أخرى في الأدب اللاتيني عن «القول» و«الغناء»، توضح إدراك اختلاف ما أحيانًا؛ ولكن إذا كان هناك خلط أو التباس بصورة جد شائعة بين المصطلحات خلال العصر الأوغسطي وما بعده، فإن بوسعنا أن نفترض بالكاد أن الفرق المعاصر بين «القول» و«الغناء» قد تمت مراعاته بالفعل في الممارسات المسرحية في زمن بلاوتوس.

ونحن لا نتعامل مع الاختلاف اللفظي فحسب، بل مع مشكلة حقيقية، وثمة مخرج يمكن التزود به من خلال الاستخدامات الدرامية التي خصصت لها البحور الشعرية المختلفة. ونجد أن البحر الإيامبي السداسي يستخدم بشكل ثابت في

البرولوجات، وأن الشعر - إن لم يكن منظومًا بالبحر الإيامبي السداسي بالفعل - يميل إلى أن يتغير ليصبح في هذا البحر عند قراءة الوثائق بصوت مرتفع [مسرحية "الحمير"، البيت ٧٥١ وما يليه، ومسرحية "التوأمتان باكخيس"، البيت ٩٩٧ وما يليه، ومسرحية "كوركوليو"، البيت ٤٢٩ وما يليه]، وعندما تملي صيغة قسم [مسرحية "الحبل"، البيت ١٣٣٨]؛ وكذا عندما يقص المتحدثون المرائي والأحلام [مسرحية "كوركوليو"، البيت ٢٤٦، ومسرحية "التاجر"، البيت ٢٢٥، ومسرحية "الحبل" البيت ٥٩٣]؛ وأيضًا في مشهد الإقناع الهادئ [مسرحية "أمفيتريو"، البيت ٨٨٢]، وبعد ادعاء الجنون [مسرحية "التوأمان مينايخموس"، البيت ٨٧٢]، وعند الاتفاق على عقد مشروع عمل مهم [مسرحية "علبة الحلي"، البيت ٧٤٧، ومسرحية "كوركوليو، البيت ٦٣٥]. أما البحر الإيامبي السباعي، والبحر التروخي عادة، فهو مألوف في نظم الإيبولوجات (الخواتيم) والمشاهد الختامية، ويشيع استخدامه في المشاهد الحيوية المثيرة. ويتميز البحر الإيامبي الثماني بالحركة البطيئة ؛ ولذا يطلق عليه "ليندساي" Lindsay مسمى "بحر المناجاة"(٩)، ويمكن رؤية مدى ملاءمته عند عرض طريقة مشي سوسيا الوجلة المضطربة خلال الشوارع المظلمة :

qui me alter est audacior homo aut qui confidentior,
iuventutis mores qui sciam qui hoc noctis solus ambulem ? (10)

أما البحران الكريتي والباكخي والبحور «الغنائية» الأخرى، فتستخدم غالبًا في تصوير الرعب والانفعالات المكثفة الأخرى. وربما نضرب مثلاً بالتصعيد الدرامي crescendo في المشاهد الثلاثة الأولى من "الفصل الثالث" في مسرحية "الحبل". ففي البيت ٥٩٣، يظهر دايمونيس وحيدًا ويقص نبأ الحلمين اللذين شاهدهما، وهو يتحدث في البحر الإيامبي السداسي. وفي البيت ٦١٥ يخرج تراخاليو مهرولاً خارج المعبد طالبًا المساعدة بأسلوب هزلي بعض الشيء؛ ولقد صيغ حديثه في البحر التروخي السباعي. وفي البيت ٦٦٤ تظهر الفتيات اللائي تملكهن الرعب، ويتم التعبير عن يأسهن التلقائي في البحر الكريتي. لكن في موضع آخر ؛

تستخدم البحور الغنائية [الكريتي والباكخي... إلخ] بمصاحبة مؤثرات كوميدية، وعلاوة على ذلك هناك مشاهد كثيرة تنضح حيوية منظومة في البحر الإيامبي السداسي : قارن : مسرحية "الحبل"، البيت ٧٨٠ وما يليه والبيت ٨٣٩ وما يليه، وفي الحقيقة ينشأ تصاعد مؤثر للتوتر عن طريق تغيير البحر الإيامبي السباعي إلى البحر الإيامبي السداسي في مسرحية "الحبل" البيت ٤٥٠، حيث تتوقف الموسيقى فجأة [بعد مشهد المزاح] عندما يقع بصر أميليسكا على لابراكس الذي تكرهه، وليس هناك مشهد أكثر درامية عند بلاوتوس من مشهد في مسرحية "الأسرى"، [البيت ٦٥٩ وما يليه]؛ حيث يتغير البحر من التروخي السباعي المتسارع إلى البحر الإيامبي السداسي الذي يليق بحديث عن عقد الصفات التجارية، والذي يعكس بشكل مؤثر تغير الحالة المزاجية لهيجيو من الدهشة والتحير إلى التصرف الحاسم واتخاذ القرار، وفي هذه الحالات وفي حالات أخرى، يخلق التوقف المفاجئ للموسيقى مناخًا يمكن أن نقول فيه : إن المرء يستطيع سماع رنين الإبرة". ولا يتوقف اختيار بلاوتوس للبحر الشعري عامة على أساس التراث [كما يحدث في الدراما الإغريقية]، ولكن على أساس الحالة المزاجية السائدة في اللحظة الراهنة، والرغبة في التنوع في حد ذاتها. وهناك بحور بعينها لا محيص عن استخدامها تقريبًا؛ ومن الأمور المسلم بها بداهة أن الرسول المسرّع يتحدث بالبحر الإيامبي السباعي [مسرحية "الأسرى" ٧٦٨، ومسرحية "كوركوليو" ٢٨٠، ومسرحية "منزل الأشباح" ٣٤٨، ومسرحية "ثلاث قطع من النقود" ١٠٠٨]، بينما يستخدم المسافر الرزين الذي يصل من خارج البلاد البحر الإيامبي السداسي [مسرحية "التوأمان مينايخموس" ٢٢٦، ومسرحية "منزل الأشباح" ٤٣١، ومسرحية "ستيخوس" ٤٠٢]. لكن أحيانًا لا يكون اختيار البحر هو في الغالب، بقدر ما يكون التغير في حد ذاته هو العنصر الدرامي الفعال. ففي مسرحية "الحبل" ٤١٣ نرى أميليسكا تتحدث في البحر الإيامبي السباعي وهي تطرق باب بيت غريب :

heus, ecquis in villast ? ecquis hoc recludit ? ecquis prodit ?

« واها لي ! من هذا الذي في المنزل ؟ من هذا الذي يفتح الباب ، من هذا الذي يتلكأ ؟»

ويفتح الباب ويندفع سكيبارنيو وهو غاضب لينطق بالبيت التروخي التالي :

quis est qui nostris tam proterve foribus facit iniuriam ?

« ترى من هذا الذي يقدم على هذه الإساءة ؟ أو يطرق بابنا بهذه الوقاحة ؟»

ويعتمد التأثير الدرامي هنا على المفاجأة، ولا يحتمل أنه كانت هنا "وقفة" عندما انتقل عازف الناي إلى انتهاج الإيقاع الجديد. وبعبارة أخرى كان على العازف أن يأخذ "المفتاح" من كلمات الممثلين الآخرين، لأن دوره تابع لهم تمامًا.

ونرى تأثيرًا مختلفًا تمامًا في مسرحية "كوركوليو" [البيت ١٥٨ وما يليه]؛ حيث يتغير البحر مرة أخرى إلى البحر التروخي السباعي، عندما يفتح الباب خلسة على همس أجش للمرأة العجوز دوينا وهي تقول :

placide egredere et sonitum prohibe forium et strepitum cardinum, ne quae hic agimus eru' percipiat fieri mea planesium

أما البحر الباكخي فيمثل ، في البيت ٢٥٩ وما يليه من مسرحية "الحبل"، الدخول المهيب للعرافة، ونراه أيضًا في البيت ٧٥٣ وما يليه من مسرحية "التوأمان مينايخموس"، ليصور المجهود غير المجدي للرجل الطاعن في السن في إصلاح خطوات سيره :

ut aetas mea est atque ut hoc usu'facto est,
gradum proferam, progrediri properabo.

ومن الواضح أن بلاوتوس كان مهتمًا اهتمامًا كبيرًا بوزن الشعر وإيقاعه، وأنه استخدمها في إحداث التأثير الدرامي بطريقة يصعب الوقوف على نظير لها فى الأدب

الإغريقي؛ ويبدو ترنتيوس مفتقرًا إلى الإلهام لو قورن به ، ولكن كل كتاب الدراما استخدموا بأقصى ما يستطيعون من طاقة وجهد مجموعة متنوعة من البحور الشعرية، بهدف إحداث التأثيرات الدرامية التي كانوا يهدفون إليها. وكانت الدراما كلها منظومة شعرًا؛ وتمثلت قيمة المصاحبة الموسيقية في تأكيد الوزن، ولكن يمكن القول، من خلال وجود الموسيقى المصاحبة إن هناك مشاهد معينة كانت تؤدى غناءً، مما يضعنا في مواجهة معضلة حقيقية. فالأغنية، بالمعنى الذي نعرفه عن الكلمة، تتطلب مجهودًا صوتيا خاصًا وعقليًا؛ وبينما كان الممثل يقوم بالغناء ، فإن كل شيء آخر - أعني الإيماءات وتعبيرات الوجه والرقص.. إلخ - كان لا بد أن يحتل المكان الثاني ؛ وفي تلك الأثناء كانت أحداث المسرحية تتوقف، والآن فإن من المؤكد عمليًا أن كل البحور في مسرحية لاتينية ما - باستثناء البحر الإيامبي السداسي - كان يصاحبها العزف الموسيقي لاعتبارات عملية. ولكن هذه البحور - إذا أخذت معًا - تشغل الجزء الأكبر من المسرحية، ويصعب افتراض أن كل البحور كان مقصودًا بها الغناء. وبناء على ذلك يبذل معظم النقاد جهدًا جهيدًا لتمييز الأغاني الحقيقية عن الفقرات الكثيرة التي تلقى ترتيلاً ، لكن ربما تكون أي محاولة لفعل ذلك محاولة اعتباطية؛ لأن الكتاب الرومان لم يُلَمِّحوا إلى هذا الاختلاف، ولذا فنحن مضطرون إلى الاعتماد على إحساسنا بما هو ملائم.

وربما يتمثل المثال الأكثر قبولاً للأغنية عند بلاوتوس في سرينادا مكونة من ثمانية أبيات منظومة في البحر الكريتي ، كان يوجهها فايدروموس إلى مزالج الباب التي تحول بينه وبين محظيته [مسرحية "كوركوليو" الأبيات ١٤٧-١٥٤]. وقد سأل آنذاك خادمه قائلاً : هل لي أن أذهب للباب وأنشد السرينادا؟ ويجيبه العبد : "لا أستطيع الرد بالنفي أو القبول ، مادمت رأيت أن شخصيتك قد تغيرت كثيرًا". ثم ينشد فايدروموس قائلاً :

أيتها المزالج ... آه أيتها المزالج ... ها أنذا أحييك مبتهجًا ؛
هاكِ حبي..وأصغي لعذري ،
واسمعي صلواتي وتضرعي... أيتها المزالج الرائعة للغاية
أسدي لي معروفًا... وغيري صورتك إلى راقصين أجانب
من أجلي.
انفتحي.. أتوسل إليك.. انفتحي ودوري على مصاريعك ...
وأرسلي إلى تعس بائس حبه الغالي... الحب الذي
يستنزف دماءه ويحيل حياته إلى جفاف .
انظر ! ها هي المزالج... يبدو أنها عديمة القيمة والمنفعة،
ولن تتزحزح... لتسدي إلي معروفًا !

ولو أن مسرحية "كوركوليو" عرضت على خشبة المسرح الحديث، فلا شك أن هذه «السرينادا» كانت ستقدم غناءً. وهناك عادة يتعذر التخلص منها سائدة بين ظهرانينا، مفادها أن ننسب إلى العصور القديمة استشرافنا الذي يجعلنا لا نتوقف كي نتساءل عن حقيقة ما إذا كان الممثل الروماني قد استخدم في هذه الأبيات شكلاً من النطق يختلف عما استخدمه فيما سبقه من أبيات.

ولقد سبق أن عرضنا في فقرات عديدة أن بلاوتوس عرف فن سحر الموسيقى وقوتها ؛ ففي مسرحية "كاسينا" نرى أنه عند خروج العروس المزعومة من الأبواب، يستدعي عريسها المنتظر عازف الناي: «ليملأ الطريق كله بعزفه لحن الزواج الجميل»، ثم يهتف مع ليسيماخوس قائلين :

hymen hymenaee or hymen !

«أي هايمن (رب الزواج) ، آه يا هايمن !»

وفي البيتين ٧٦١، ٧٦٢ من مسرحية "ستيخوس" يؤمر عازف الناي أن يسرع في عزف بعض الألحان الجذابة الجميلة المغرية، كي يجعلنا جميعًا نرقص على أطراف أصابعنا. ونرى بسيودولوس، الذي يترك المسرح لدقيقة أو دقيقتين، يعد المشاهدين بأنهم سينعمون بالاستماع إلى عازف الناي أثناء غيابه القصير [البيت ٥٧٣ أ].

ورغم ذلك هناك شك كبير في قدرتنا على اعتبار السرينادا في مسرحية "كوركوليو" أغنية بالمعنى المعروف لنا عن الكلمة. وليس بوسعنا تأكيد معنى كلمة occentare كثيرًا (التي أترجمها بمعنى "يغني سرينادا")، حيث يستخدم بلاوتوس الكلمة نفسها في موضع آخر [مسرحية "الفارسية" البيت ٥٦٩] للإشارة إلى " الضجيج " الذي تحدثه جماعة المعربدين الغاضبين قبل أن يقتحموا أحد المنازل(١). وفي الحقيقة يمكن تمييز السرينادا من سياقها المباشر عن طريق البحر الكريتي ، رغم أن السياق نفسه يرد في بحور تعتبر «غنائية»، ونرى الديالوج السابق بين فايدروموس وعبده [الأبيات ١٣٨ - ١٤٦] منظومًا في البحر الأنابايستي، في حين أن الأبيات القليلة التالية منظومة في البحرين الجليكوني والدوخمايي ، ويبدو أن بحرًا منهما لم يكن يقصد به أن يكون أغنية بل حديثًا هامسًا:

st, tace, tace ! - taceo hercle equidem - sentio sontium.

ولا يعتبر محتوى السرينادا غنائيًا بشكل خاص ؛ فتأثيرها كوميدي أكثر منه عاطفي ، وليس بوسعي أن أكتشف أي مسحة غنائية ملحوظة فيما يطلق عليه فقرات غنائية عند بلاوتوس. ويبدو لي أنه وصل إلى ذروة تألقه في البحر التروخي السباعي، وليس هناك أبدع في النغمة من أغنية الشراب في مسرحية "ستيخوس" [البيت ٧٢٩ وما يليه] :

haec facetiast, amare inter se rivalis duos,
uno cantharo potare, unum scortum ducere.
hoc memorabilest : ego tu sum, tu es ego, unanimi sumus;
unam amicam amamus ambo, mecum ubi est, tecum est tamen;
tecum ubi autem est, mecum ibi autemst; neuter neutri invidet.

وعلى خشبة المسرح الحديث قد تصلح هذه الأبيات للغناء، ولكن لأهمية الوزن، لا تختلف هذه الأبيات بأي حال من الأحوال عن باقي هذا المشهد الحواري الطويل الحيوي المنظوم في البحر التروخي السباعي، ولا يقترب بلاوتوس في أي موضع آخر من روح الأغنية العاطفية الحديثة، سوى في الأبيات ١٧٨-١٨٠ من مسرحية "كوركوليو".

sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites,
sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi proelia :
dum mi abstineant invidere, sibi quisque habeant quod suom est.

وتشكل هذه الأبيات جزءًا من مشهد حواري طويل منظوم في البحر نفسه، ونسأل على سبيل المقارنة : ما هي المسحة الغنائية التي يمكن أن يراها المرء في الأوزان الباكخية التي تنصح بها يونوميا شقيقها [مسرحية "وعاء الذهب"، البيت ١٢٠ وما يليه]:

velim te arbitrari med haec verba frater.

«أود أن تمعن فكرك، يا أخي، في هذه الكلمات.»

ونخرج من هذا بنتيجة واحدة واضحة مفادها أن بلاوتوس كان يعتمد على عازف الناي لمصاحبة كل البحور باستثناء البحر الإيامبي السداسي، وترك لعازف الناي - فيما هو مرجح - اختيار نوع الموسيقى التي يقدمها. ولم يكن عازف الناي مؤلفًا موسيقيًّا بل كان مؤديًا ، وعادة ما كان يذكر اسمه في سجلات عروض المسرح بعد اسم البطل، ويبدو أنه كان من طبقة العبيد [مثل ماركيبور عبد أوبيوس، وفلاكوس عبد كلاوديوس]، وقد كان تحت تصرفه دون شك عدد من العبارات الموسيقية البسيطة يختار منها ما يرى أنه يناسب وزن المشهد. وكان فنه الذي يقدمه في حد ذاته عاملاً مساعدًا تمامًا لجهد الممثلين، وكان يحضر على الدوام بروفات المسرحية كي يغدو على ألفة بها. وتوضح الحروف C و DV [إذا جاز لنا أن نفترض أنها كتبت

في مخطوطة المؤلف، التي كانت أيضًا دون شك مخطوطة الممثلين] أنه في بداية كل مشهد، ما إذا كان مصحوبًا بعزف موسيقى من عدمه. وكان بلاوتوس كاتبًا لا يشق له غبار في الإيقاع ، وكان يعرف جيدًا أن كثيرًا من إيقاع أبياته معتمد على العزف الموسيقي المصاحب، كي يتسنى له أن يحدث التأثير الكامل. ويخبرنا شيشرون [Orat. IV. 183-184] أنه لولا وجود عازف الناي لبدت بعض الأبيات الباكخية في التراجيديا مشابهة للنثر :

quaenam te esse dicam ? qui tarda in senectute ....
quae nisi cum tibicen accessit, orationi sunt solutae simillima.

« فماذا عساي أن أقول عن ذلك ؟ بعد أن حثت خطاي نحو الشيخوخة...

فلولا وجود عازف الناي لبدت (هذه الأبيات) أكثر شبهًا بالنثر الموجود في الخطبة.»

ونحن نميز الآن بين «الأغنية» والأداء الموسيقي الآلي المصاحب، ولكن ذلك كان مستحيلاً تقريبًا على الإغريق والرومان. وتستخدم كلمة cantare (يغني) لتعني الآلة الموسيقية tibicinam cantantem [مسرحية "منزل الأشباح"، البيت ٩٣٤]. أما كلمة canticum فتعني "النطق بمصاحبة عزف الموسيقى"، دون أن تتضمن "النطق" - بمعناه الصوتي - يعني شيئًا أكثر من مجرد حديث ذي إيقاع . ويستخدم شيشرون (sest. 118) الكلمات : cantores (مغنون)، histriones (ممثلون)، actores (ممثلون) للدلالة على الأشخاص ذاتهم . ولكنه يشير في الفقرة نفسها [١٢٢] إلى بعض الأبيات المنظومة في البحر الإيامبي السباعي على أنها جاءت على لسان الممثل (illa quem ad modum dixit) ، ولأنه يستخدم الفعل "agere" للدلالة على أداء الممثل للبحر الإيامبي السباعي وكذا البحر الأنابايستي على السواء، فيبدو أنه يعني أن أسلوب النطق لم يكن مختلفا بشكل ملحوظ. وفي مسرحية "بسيودولوس" [البيت٣٦٦]، نرى بلاوتوس يجعل باليو Ballio يخاطب نقاده بعبارة : !cantores probos ، وهي عبارة لا تعني : "يا لروعة غنائك !" ولكن تعني : "يا لقوة رئتيك!". ولذلك فالكلمتان canto و cano يستخدمها كتاب الدراما بمعنى

"الصوت المرتفع أو العالي"، مثل صياح الطاهي [مسرحية "الجندي المغرور"، البيت٦٩] ؛ أو بمعنى "التكرار الرتيب الممل" [مسرحية "ثلاث قطع من النقود"، البيت ٢٨٧، ومسرحية "فورميو"، البيت ٤٩٥] . وبغض النظر عن الوزن، يقال إن الكلمتين (dico , loquor) تستخدمان في الحديث (أي ليس في الغناء) لذلك فبعد الفقرة المنظومة في البحر الكريتي والبحور الأخرى التي قيلت على لسان سوسيا، يقول ميركوريوس الذي كان يستمع [مسرحية "أمفيتريو"، البيت ٢٤٨] هذه الملاحظة :

nunquam etiam quicquam adhuc verborum est prolocutus perperam

وفي البيت ١٦٦ من مسرحية "كاسينا" تسأل ميرينا بعد بداية حديث، بعضه منظوم في البحر الكريتي وبعضه الآخر في البحر الأنابايستي قائلة :

ecquis haec quae loquor audit ?

ولا يبدو من المحتمل أن البيت ٢١٣ من مسرحية "كاسينا" قد قصد به الغناء ، رغم أنه منظوم في البحر الجلايكوني:

st ! tace ! - quid est ? - em ! - quis - est
quem uides ? - vir eccum it.

ولدينا أدلة كثيرة على أن الممثلين الرومان والإغريق كانوا يتمتعون بصوتٍ جهوري مرتفع، فالأكثر أهمية أن يصل صوتهم إلى الجمهور، ويشكو مدير فرقة ترنتيوس "أمبيفيوس توربيو" من الإجهاد الملقى على قوة الممثل جراء الجهود المضنية التي يبذلها وصياحه العالي [مسرحية "المعذب نفسه"، البيت ٤]:

clamore summo cum labore maxumo.

ولا توجد في المسرحيات إشارة إلى قدرات الممثلين على الغناء، بوصفه شيئًا مختلفًا عن الخطاب ، ولم يرد أي ذكر لمغنٍ بصوته بشكل خاص. وكانت البحور

الغنائية توزع على كل الشخصيات ، ومن ثم نرى في مسرحية "كاسينا" وجود بارداليسكا وأوليمبيو وليسيداموس على المسرح معًا، ويتحدث كل منهم في الغالب في البحور الغنائية [الأبيات ٨١٤ - ٨٥٤]، ثم نرى ميرهينا، وبارداليسكا وكليوستراتا [الأبيات ٨٥٥-٨٧٣]، ثم أوليمبيو، بارداليسكا وميرهينا [الأبيات ٨٧٤-٩٣٦]. وإذا كانت البحور الكريتية والباكخية أو أي بحور أخرى تعني «الغناء» ، فلا بد أن بلاوتوس اعتبر بداهة أن كل الممثلين قادرون على الغناء. غير أنه لم يكن بمقدور مغنٍّ واحد أن ينشد كل الأغاني، بغض النظر عن محاولاتنا في تضييق تعريف المصطلح.

ولا شك أن كوميديا بلاوتوس دراما وليست أوبرا، ورغم ذلك فإنها كانت تحظى بعنصر موسيقي، وهنا يتشابه بلاوتوس مع شكسبير بطريقة أو بأخرى، فكلاهما دون مؤلفاته في زمن كانت فيه روح اللغة تناضل لإثبات ذاتها ضد البحور الكمية المستوردة من الخارج أو المستمدة من تراث كلاسي، وكلاهما نظم أشعارًا قصد بها أن تصاحب بالعزف الموسيقي، وكلاهما توقع من الآخرين أن يقبلوه ويسيروا على نهجه، ويرجع القول جزئيًا بأن هناك موسيقى وأغنيات في المسرح الإليزابيثي إلى التراث الكلاسي؛ إذ يقال إن الشعراء منذ زمن هوميروس قد نظموا أشعارهم للغناء، ولم يتوقف أحد ليسأل ماذا كان الإغريق يقصدون بكلمة "أغنية"[١٢]. وكان العصر الإليزابيثي - في الأساس - عصرًا للغناء، ولقد تحقق هذا عن طريق الظروف الثقافية والموسيقية الفريدة؛ وكانت هناك علاقة وثيقة بين الشعراء والموسيقيين، وعلاقة حب عامة بين الموسيقى والشعر، وربما أصبح الفرق الجوهري بين الغناء cantica عند بلاوتوس وأغنيات شكسبير، أكثر بساطة ووضوحًا عندما نعتبر أن أغنيات شكسبير :

(١) قصيرة.

(٢) يمكن تمييزها بسهولة من سياقها.

(٣) تم نظمها في شكل فقرات stanza شعرية معدة للغناء على لحن متكرر؛

(٤) أنها غنائية ليس في الشكل فحسب ولكن في الفكرة أيضًا.

(٥) رغم أهميتها الدرامية في الغالب [٦٣]، فهي لا تستبق الأحداث بالطريقة نفسها التي يؤديها الحوار.

(٦) أنها مرتبطة بشخصية معينة، لأن من الواضح أن دورها يؤديه ممثل حسن الصوت.

(٧) يشار إليها عادة في السياق بمصطلحات توضح بجلاء وبصورة مميزة أنها كانت تنشد غناءً.

"صوت معسول رقيق، لأنني فارس حقيقي!" ؛ "صوتي أجش؛ أعلم أنني لا أستطيع أن أدخل السرور إلى نفسك.."؛ "حقًّا، أيها الشبان النبلاء"، رغم أن القصيدة المغناة لا تهم كثيرًا، فإن اللحن الموسيقي متنافر." ولم يكن الغناء cantica عند بلاوتوس يستوفي أيًّا من هذه الشروط. فإذا كان المصطلح يشمل كل الفقرات التي يصاحبها عزف الموسيقى، فإنها تشغل الحيز الأكبر من كل مسرحية. وإذا استبعدنا البحر الإيامبي السباعي، فإن البحور الأخرى تكون متداخلة بدرجة يستحيل معها فصل ما يمكن أن يطلق عليه مسمى "أغنيات"؛ إذ لم ينجح أحد في اكتشاف أي أثر لنظم المقطوعات الشعرية (الاستروخية) عند بلاوتوس[٦٤]. ولا توصف الفقرات المنظومة في البحر الكريتي... إلخ، ولو مثقال ذرة، بأنها أكثر غنائية من فقرات بعينها منظومة في البحر الإيامبي السباعي، وتواصل أحداث المسرحية سيرها المعتاد بحرية في بحر أو في بحر آخر[٦٥]، رغم أهمية أن يتوقف العزف الموسيقي المصاحب لها تمامًا عند إلقائها كي يسمعها الجمهور، ويصبح البحر المستخدم هو البحر الإيامبي السداسي ، ويتم توزيع الفقرات المنظومة في البحرين الكريتي و الباكخي بحرية مثل بقية البحور الأخرى، بين الشخصيات. وليس هناك إشارة محددة إلى الأغنية، وإلى الاستخدام الموسيقي لصوت الإنسان عند بلاوتوس، ومن البديهي أن نقول بعدم وجود فكرة الأغنية في زمانه [بالمعنى الذي نعرفه نحن عن الكلمة].

ويبدو السؤال الأكثر جدلاً بخصوص أصل الغناء cantica في غير محله إلى أبعد تقدير. وبغض النظر عن اللمحات المتعلقة ببحور الشعر التي نقلها كتاب الدراما اللاتين من مصادر خارجية، فإن استخدامهم للبحور كان رومانيًّا حتى النخاع. ولقد كان الأستاذ فراينكيل على حق، حينما تخلص من شبح "الأوبرا الهيلنستية" التي استحضرها خيال كل من ليو وفيلاموفيتز [Plautinisches im Plautus, p. 333] . ولسوء الحظ، فإنه أيضًا تشبث بوجه نظر مفادها أن كوميديا بلاوتوس تختلف عن أصولها الإغريقية من خلال تبادل مشاهدها الحوارية والمغناة » [المرجع السابق، ص ٣٢٣]. وإذا كنا نقصد «بالأغنية» الإلقاء الإيقاعي المتناغم الذي تعززه مصاحبة العزف الموسيقي، فإن ثلثي أعمال بلاوتوس تكون أغنيات. وإذا كان المصطلح يوحي بأن المغني يلتزم بنغمة أو لحن محدد، فإنه لا توجد أغنيات البتة عند بلاوتوس، ولقد تمثل ما حققه من إنجاز في استغلال الإمكانات الدرامية للإيقاع بطريقة لم يستخدمها كاتب قبله ولا بعده، وقد أظهر الشاعر المجهول الذي ألف المرثية القبرية التي وضعت على مدفن بلاوتوس حكمًا سليمًا وتقديرًا صائبًا، حينما جعل الضحك والإيقاع هما المنتحبان الرئيسان على مثواه الأخير .

الفصل السابع والعشرون

الخطاب الختامي Epilogue : الدراما في عصر الإمبراطورية

كان المسرح سمة رئيسة لحضارة الرومان وحياتهم. وتبعًا لذلك نرى المسارح الرومانية خلال عصر الإمبراطورية، كبيرة كانت أو صغيرة، تنتشر في كل المقاطعات والولايات، وعندما نسأل عن أنواع العروض التي تقام في هذه المنشآت، لا نجد إجابة موثقة أو مطمئنة. ويوحي ما لدينا من معلومات أن ضروب التسلية التي كانت تقدم بشكل طبيعي في مسارح الإمبراطورية، كانت تتكون من عروض تافهة أو هابطة، سواء كانت إلقاء في فن الميمية أو البانتوميم أو حتى في عروض النزال والمجالدة.

وقد أسهم تأسيس الإمبراطورية في توكيد اتجاهات وميول معينة، أصبحت ذات بصمة لا تخطئها عين في دراما عصر الجمهورية، كما ساهمت أيضًا في إيجاد ميول أخرى. وقبل نهاية عصر الجمهورية بفترة طويلة، كانت المسرحيات الجديدة قد توقفت ولم تعد تعرض على خشبة المسرح، وقد ظهر خلال العصر الأوغسطي عملان تراجيديان شهيران : مسرحية "ثييستيس" لفاريوس، ومسرحية "ميديا" لأوفيديوس [أغلب الظن أنهماعملان أصليان ولم يكونا ترجمة].، ويرى أحد المعلقين أن مسرحية "ثييستيس" عرضت في المسابقات التي أقيمت احتفالاً بالانتصار في معركة أكتيوم؛ وإذا صحت دقة هذه المعلومات، فإنها تبدو مرجعنا الأخير عن عرض مسرحية لاتينية جديدة، وفيما عدا ذلك فقد كانت مثل هذه العروض القليلة للتراجيديا الأدبية أو الكوميديا - كما هو مسجل - مجرد عمليات إحياء لمسرحيات قديمة. فمثلاً نجد "سينيكا" [ep. 80] يتحدث - فيما يبدو - عن عرض معاصر له لمسرحية "أتريوس"

لأكيوس،ورغم ذلك نجد أن التغير الحتمي في الأسلوب الأدبي سيجعل أعمال كتاب تراجيديا عصر الجمهورية أثرا عفا عليه الزمن كلما تقادم بهم العهد ، ويرى كوينتيليانوس أن باكوفيوس وأكيوس هما الرائدان غير المصقولين للتراجيديا الرومانية، التي بلغت ذروتها على يد كتاب من أمثال أوفيديوس، ولكن حيث إن أوفيديوس نفسه يعترض، بعد نشر مسرحية "ميديا" بوقت طويل، على أنه لم يكن معوجًّا فاسد الأخلاق للغاية أبدًا كي يؤلف أعمالاً للمسرح؛ ولذا قد يبدو أن كوينتيليانوس كان يفكر ببساطة في التراجيديا - على أنها جنس أدبي لم يقصد به العرض على المسرح . وربما تبقى شيء ما من روح التراجيديا في عروض الإلقاء الدرامية ؛ إذ نعلم أن نيرون قد ألقى ترتيلاً مشاهد درامية: « أورستيس قاتل أمه»، و«أوديب مفقوع العينين»، و«هيراكليس المجنون»، ويبدو أن هذه كانت مشاهد غنائية cantica تصور مناظر معينة للشخصية التراجيدية؛ وكانت ألفاظها إغريقية أحيانًا، ويوحي رواج عروض الإلقاء هذه بأن التراجيديا بمعناها الحقيقي لم تعد مألوفة على خشبة المسرح؛ إذ كان فن البانتوميم الذي ظهر عام ٢٢ قبل الميلاد على يد بيلاديس وباثيلوس هو الأكثر أهمية، وهو عرض روماني حتى النخاع [يطلق عليه الإغريق مسمى "الرقص الإيطالي"]. يقف على طرفي نقيض من عرض الإلقاء الدرامي، وكانت الشخصية الرئيسة فيه هي الراقص المقنع الذي يؤدي مشاهد صامتة، في حين كانت هناك كلمات مناسبة للعرض تلقى غناء على يد الكورس. وتظهر رواية لوكيانوس الحيوية بقوة أن موضوعات هذه العروض مأخوذة من الميثولوجيا، مثل قصة حب الإله آريس وأفروديتي، والشرك الذي أعده الزوج المخدوع هيفايستوس للعاشقين الآثمين، وكان تدوين هذا النص الغنائي "libretto" الذي ينشده الكورس يعد خصيصًا للعرض، وكانت كتابة هذه النصوص الغنائية مهنة مربحة ولكنها لم تكن محترمة ، مما حدا بشعراء على شاكلة لوكيانوس واستاتيوس يركنون إليها، وكان العرض يتم على المسرح، ويعتقد بعضهم أن المناظر المسرحية

المتقنة [التي قد تتضح من الرسومات الجدارية في مدينة بومبي] كانت تشكل خلفية العرض"(1). وتوحي بعض فقرات قدامى المؤلفين حقيقة بأن فن البانتوميم كان يعتبر نوعًا من الدراما، تراجيدية كانت أو كوميدية أو ساتيرية، غير أنه يبدو في واقع الأمر شيئا جديدا تماما غير ذي صلة بالدراما الخالصة، وإن الرأي الحديث الذي يذهب إلى أن التراجيديا كانت تتفرع - إذا صح القول - إلى عروض إلقاء درامية ورقصات بانتوميم، لهو رأي يشوبه الزيف إلى حد بعيد. وقد تمثل الرابط الأكثر وضوحًا بين فن البانتوميم والدراما في خلفية المسرح ؛ وكانت موضوعات البانتومايم المأخوذة عن الميثولوجيا تراجيدية بطبيعة الحال؛ وكانت في أعلى مستوياتها ربما كانت تروق لقطاع من العامة ، الذين كانوا خليقين بالاهتمام بالتراجيديا في ظروف وحالات أخرى؛ لكن دليلنا ينحصر في أن عامل الجذب الجوهري لفن البانتوميم قد تمثل في الحركات الفنية المرنة السريعة النابضة بالحياة، والتي قد تخدش الحياء أحيانًا حينما يقوم بها الراقصون في خلاعة، ويبقى السؤال : ما وجه العلاقة بين عرض فن البانتوميم هذا والتراجيديا الخالصة ؟

يبذل الكتاب المحدثون ما بين الحين والآخر محاولات هدفها توضيح أن التراجيديات المنسوبة إلى سينيكا كانت مخصصة للعرض على خشبة المسرح، ولقد تصادف أن هذه هي الأعمال التراجيدية الوحيدة التي حفظت لنا كاملة غير منقوصة، وتزداد أهميتها بوصفها أدبًا إذا أمكننا أن نعتبرها دراما حقيقية أصيلة.، ولكن إذا كان هناك شيء واضح عن الدراما الرومانية ككل، فإنه يتمثل في أن أي كاتب لم يكتب للمسرح إلا لكسب المال. ولا نستثنى بالطبع عصر الجمهورية من ذلك، حين كان المسرح لا يزال يحتفظ باحترامه إلى حد بعيد؛ وفي عصر الإمبراطورية كانت طبقة الأدباء تعتبر المسرح أمرًا يدعو إلى الذعر والقلق. ولا نصدق بأي حال أن كاتبًا مثل سينيكا - بما هو عليه من ثراء لا نظير له - فضلاً عن اعترافه دون مواربة بكرهه للاتصال المباشر مع العامة ووسائل تسليتهم - قد كتب مسرحيات يهدف منها كسب

رضا العامة وحظوتهم. فكاتب الدراما الذي يكتب للمسرح يجب ألا يضع في اعتباره أذواق مشاهديه فحسب ولكن متطلبات المسرح أيضًا. وهناك دليل قائم بذاته من مسرحيات سينيكا يوضح أن المؤلف لم يصور جهرًا أو يبدي للعيان تصرفات شخصياته، ولم يكن هناك اهتمام بالتقنية المعتادة لدخول الشخصيات وخروجها. وندرك غالبًا أن الشخص يكون موجودًا فقط من خلال الكلمات التي توضع على لسانه، ولا نعرف بالطبع متى يترك المسرح سوى من خلال معرفة عدم اشتراكه في الحوار أو توجيه أي خطاب له. وهناك حديث طويل (مونولوج) يُنسب إلى كليتيمنسترا [مسرحية "أجاممنون" الأبيات ١٠٨-١٢٤]، ورغم ذلك يبدو من ملاحظات الشخص الآخر الذي كان ماثلاً أمامها (١٢٦) أنها كانت صامتة، ولذلك يمكن القول إن الحديث هو تجسيد « لأفكارها ».كما نرى أشياء تحدث لا يتصور أبدًا حدوثها على المسرح الكلاسي (أو أي مسرح في الحقيقة) : فنرى هيراكليس يطلق سهامه على زوجته وأولاده ، ثم يحاول الانتحار بعدها بتصويب السهام على نفسه من قوسه؛ ثم يتم تجميع ما تبقى من الجثث معًا... إلخ. وإذا بدا أحيانًا أن المؤلف يجهل على نحو ما طبيعة المسرح، فيمكن القول إنه رغم كون مسرحياته أعمالاً أصلية، نراه يسير على نهج المسرحيات الإغريقية التي كانت مخصصة للعرض بطبيعة الحال، وما من دليل على أن سينيكا [أوأي كاتب آخر] كان يحاكي الأعمال التراجيدية اللاتينية القديمة ؛ لأن أعمال سينيكا ببساطة مجرد محاكاة متكلفة للتراجيديا الإغريقية ، انتهج فيها أسلوب العصر الفضي، وكتبت بقصد القراءة أو الإلقاء لا للعرض أو التمثيل على المسرح "[٢].

ويعتقد بوجه عام أن مسرحية "أوكتافيا"، وهي المثال الوحيد الباقي من المسرحيات التاريخية الرومانية، من تأليف كاتب مجهول بعد وفاة نيرون بوقت قصير، وفي سياق أحداثها توجد نبوءة أو إشارة « تنبؤية » إلى موت نيرون ، بما يوحي بمعرفة مؤلفها بهذه الحقائق.

ورغم أن المسرحية في أسلوبها أقل روعة وأكثر طبيعية بعض الشيء من أعمال سينيكا التراجيدية، فإنها تتساوى معها في إهمالها لمتطلبات العرض المسرحي وشروطه. وتعتمد حبكتها على حقائق التاريخ ووقائعه، لكنها نسجت على منوال التراجيديا الإغريقية. ويمكن قبول القول بأن "أوكتافيا"، وهي زوجة نيرون البريئة التعسة، كانت لديها وصيفة كانت موضع ثقتها وتسر إليها بأسرارها، لكن لا يمكن بأي حال من الأحوال قبول القول بتعيين بوبايا Poppaea محظية نيرون القاسية وصيفة . وهناك شك في وجود أي علاقة بين هذا العمل وبين مسرحية تاريخية قديمة في عصر الجمهورية، كانت تمجد إنجازات القناصل الرومان في المعركة. ولا تعدو مسرحية "أوكتافيا" عن كونها معالجة أدبية خالصة ومتكلفة لحدث تاريخي حديث، على نهج التراجيديا الإغريقية.

وحتى في عصر الجمهورية كانت الحكومة الرومانية شديدة الحساسية تجاه الإشارات والتلميحات السياسية، مهما كانت مقنعة أو غير مقصودة، حتى لو لم يصرح بها علنًا على خشبة المسرح، وفي عصر الإمبراطورية كانت مثل هذه التلميحات تتسبب في عواقب وخيمة على المؤلف والممثل. وتبين أعمال سينيكا التراجيدية، وكذلك مسرحية "أوكتافيا"، تصرفات الحكام الديكتاتوريين ذوي السلطة المطلقة في صورة بغيضة، وهو اعتبار قد يقلل من احتمال كتابتها للعرض المسرحي على الجمهور (وفي حضرة الإمبراطور نفسه) أثناء حكم الأباطرة: كلاوديوس ونيرون وفيسباسيان. وعلى الرغم من احتمال أن عمليات الإحياء التي تمت على فترات لعمل تراجيدي قديم، مثل مسرحية "أتريوس" لأكيوس، كان يمكن أن تجاز [ويوحي دليلنا أن عمليات الإحياء لم تكن متكررة]، ورغم أن نكهة التلميح السياسي - مهما كانت خطيرة - كانت تكمن في الطبيعة الجوهرية لعروض الميميات، فإن القول بأن تأليف أعمال تراجيدية جديدة وعرضها كان من شأنه أن يثير مشاعر العامة ضد النظام الإمبراطوري، كان موضوعًا مختلفًا.

ومن غير المحتمل - إلى حد بعيد - أن أيًا من الأعمال التراجيدية التي وصلتنا من عصر الإمبراطورية قد قدر لها أن تعرض حتى عصر النهضة. إذن كان تأثير التراجيديا شديد الأهمية، وتجاوز الحد ليقرر طبيعة الدراما المعاصرة. وفي عام ١٥٥١-١٥٥٢ بعد الميلاد عُرضت مسرحية "الطروادیات" لسينيكا في كلية الثالوث المقدس Trinity College، في كامبردج. وقد راقت لمشاهدي العصر الإليزابيثي الذين تمرسوا على رؤية مشاهد الدم مثل المشاهدين الرومان، الطريقة التي مزج بها سينيكا بين المسحة الأخلاقية والميلودراما. كما أن شخصيات: وصيفة جولييت، والشبح في مسرحية "هاملت"، والطاغية في مسرحية "ريتشارد الثالث"، إنما هي شخصيات تدين بشيء ما لسينيكا، ومن حسن حظ العالم أن الدراما الإليزابيثية كانت نتاجًا لعدة عوامل، منها تأثرها بتراجيديا سينكيا الكلاسية.

ولم تكن مكانة الكوميديا في عصر الإمبراطورية أفضل حالاً من التراجيديا، إذ تستخدم كلمة comedus للإشارة إلى العبد الذي يقرأ فقرات من عمل كوميدي على مسامع الضيوف للتسلية في حفلات العشاء. وقد ألفت أعمال كوميدية خالصة؛ إذ يخبرنا بلينيوس أنه سمع فرجيليوس رومانوس Vergilius Romanus، وهو يقرأ على نفر من مستمعيه، أحد أعماله التي تحاكي كوميديا إغريقية قديمة [كان هذا العمل ينطوي على إشارة تملق لبلينيوس نفسه]. كما كتب فرجيليوس أيضًا أعمالاً تحاكي الكوميديا الحديثة، ويقارنها بلينيوس في الروعة والامتياز بأعمال كل من بلاوتوس وترنتيوس[٣]، ولا يذكر كوينتيليانوس في إشارته إلى الكوميديا اللاتينية أي مؤلف بعد ترنتيوس، رغم أنه يشير إلى ممثلي كوميديا معاصرين، كانوا يرتدون الأقنعة، ويؤدون أدوارًا نمطية في كوميديا الباليانا، وكانوا يتأثرون إلى درجة كبيرة بأدائهم لأدوارهم، حتى إن الجمهور كان يرى الدموع وهي تترقرق من مآقيهم حين يخلعون الأقنعة. من الواضح إذن أنه كانت لا تزال هناك عروض لأعمال كوميدية أصيلة راقية؛ ولكن ما

هي هذه الأعمال الكوميدية التي كانت تعرض ؟ نرى كوينتيليانوس - بعد ذكره مباشرة لممثلي الكوميديا المعاصرين، ديمتريوس، وستراتوكليس - يقتطف فقرة من عمل كوميدي لترنتيوس لتوضيح مقصده. وهذا يوحي أن الأعمال الكوميدية التي عُرضت على مسارح عصر الإمبراطورية كانت أعمالاً كلاسية قديمة، وربما كانت عمليات الإحياء هذه مجرد استثناء ؛ إذ يتحدث بلينيوس عن ملاءمة الكوميديا والتراجيديا للإلقاء الخطابي ؛ وذكر في هذا الصدد عروض الميمية والبانتوميم، ويتحدث يوفيناليس عن استمرار كتابة كوميديا التوجاتا في زمانه، لكن من الواضح أنها كتبت للإلقاء أو الترتيل فقط، ولا نعرف من كوميديا التوجاتا سوى مسرحية "الحريق" Incendium لأفرانيوس، وتم إحياؤها فقط بهدف تقديم استعراض لنشوب حريق على المسرح. وإذا كانت كوميديا الباليانا وكوميديا التوجاتا ، اللتان كتبتا خلال عصر الإمبراطورية، قد التزمتا بمراعاة كثير من متطلبات المسرح ، مثلها في ذلك مثل أعمال سينيكا التراجيدية، فبوسعنا أن نفهم أن مديري المسرح كانوا يضطرون - إذا أرادوا عرض عمل كوميدي - إلى الاعتماد في هذا الصدد على نقله من كلاسيات عصر الجمهورية.

وإذا جاز لنا أن نحكم من خلال تاريخ اليونان وروما، فإن قدرًا معينًا من الحرية العامة كان ضروريًّا لتقديم دراما حقيقية، وكان من العسير على الرومان خلال عصر الإمبراطورية أن يشعروا بأي إحساس بالحرية العامة أو المسئولية، أو حتى الافتخار بعظمة الإمبراطورية العالمية؛ ويستحيل تحقق النزعة الوطنية القومية في دولة تملأ ربوع العالم. ففي مثل هذه الظروف كانت اهتمامات الناس منحصرة في ذواتهم، وفي مصالحهم وشئونهم الخاصة ، وكذا في اهتماماتهم التافهة وحماقاتهم اليومية، وفي ظل الهيمنة الخارجية أنتج الإغريق في حقيقة الأمر الكوميديا الحديثة، أما الرومان الذين حملوا عبء إمبراطوريتهم الشاسعة، فقد نذروا أنفسهم للحسيات والملذات

دون سـواها . وفي مـسارحهم حـل فـن البـانتوميم محـل التراجيـديا،بينما أفـسحت الكوميديا الطريق للمسرحية الهزلية farce. ولأن الهدف الوحيد للكوميـديا انحـصر في دغدغة مشاعر الجماهير المرهفة، فقـد أنفـق المنتجـون كـل مـواردهم مـن ثـروات وأساليب فنية على إنتاج هـذه الأعـمال باهظـة التكـاليف، بـل وانحـدروا إلى أعمـق درجات الهبوط في الفجور والفحش، ولقد اعتبر ليفيوس في زمانـه أن المـسرح يمثـل خطرًا على الأخلاق العامة وعـلى هيبـة الدولـة ووجودهـا؛ ويعـزى هـذا إلى تقـديم العروض الجنسية على المسرح، كما مثلت فوقه تنفيـذ عمليـات إعـدام حقيقيـة (عـن طريق استبدال مجرم حقيقي مدان بالممثل). ورغم وجوب أن نضع دومًا في أذهاننا أن ما كان يسجل عادة هو كل ما هو شاذ واستثنائي، وأن كثيرًا من معلوماتنا مستمد من مصادر تكره المسرح أو تعاديه، فإن الأهميـة التراكميـة للـشهادة والـدليل توضـح أن المعايير الدرامية في عصر الإمبراطورية كانت أدنى تمامًا من معايير الزمن الذي كتبـت فيه مسرحيات، مثل "الأسرى" أو"الأخوان" وعرضت لإمتاع الناس.

وقد حافظت القصص الأتيلية على مكانتها على مسارح القرن الأول بعد الميلاد في روما وفي مسارح الأقاليم. وظلت حتى ذلك الوقت عرضًا يستخدم فيـه القنـاع ، وكانت تقـدم بوصـفها عرضًـا تاليًـا عـلى خـشبة المـسرح؛ وكانـت لا تـزال محتفظـة بالشخـصيات ذات الطـابع الريفـي وكـذا الشخـصيات المألوفـة مثـل "مـاكوس" و"بوكو"، و"بـابوس"، و"مانـدوكوس" و"دوسـينوس". وظـل مؤدوهـا مغـرمين بالحيل الفكاهية والألغاز والإشارات المحلية، ويبدو أن مكانتهم - أيًا كانت الأحوال في زمن ليفيوس - لم تكن أفضل من وضع ممثلي المـسرح الآخـرين، عبيـدًا كـانوا أم معتقين، ويتحدث تاكيتوس بازدراء عن التدني الهائل وانحطاط الأخـلاق الـسائد في القصص الأتيلية في زمن الإمبراطور تيبريوس Tiberius، كما نسمع من حـين لآخـر عن الفقرات الغنائية cantica الإغريقية وعن الموضوعات الميثولوجية، ولكن يبدو أن

القصص الأتيلية بوجه عام قد احتفظت بمسحتها الإيطالية المحلية. ونرى المعتق الثري تريمالخيو شديد الفخر بأصوله الإيطالية المتواضعة، لدرجة أنه أرغم عازف الناي على عزف ألحان لاتينية لا سواها، بل وأصر على أن تؤدي الفرقة الكوميدية التي جلبها القصص الأتيلية دون غيرها ، وعمليًا لا نسمع شيئًا عن القصص الأتيلية الأدبية أو عن مؤلفيها عند عرضها على خشبة المسرح، وربما رجع هذا النوع من الهزليات - بعد زمن بومبونيوس ونوفيوس - إلى صورته الأولى بوصفه شكلاً أدبيًا ثانويًا شبه ارتجالي، ولا شك أنه بمرور الزمن أصبح أكثر شبهًا بفن الميمية، رغم أن استخدام الأقنعة كان أمرًا وجوبيًا على الدوام، كما قد يتخيل المرء، كما كان سمة مميزة لها . وبعد نهاية القرن الأول الميلادي، لا نسمع شيئًا عن القصص الأتيلية.

وكان تأليف عروض الميميات الأدبية الخاصة أحد أنواع التسلية للهواة ومحبي الفنون " belle componis mimos " كما يبدي مارتياليس ملاحظته على أحد هؤلاء الكتاب، وربما كانت هذه العروض الميمية الأدبية mimiambi (= القصيدة الميمية الساخرة المنظومة في البحر الإيامبي) بالشكل الذي كتبه صديق بلينيوس متعدد المواهب، فرجيليوس رومانوس، وهي دراسات للشخصية مخصصة للإلقاء على غرار القصيدة الميمية عند هيروندااس Herondas. وظلت الميميات المعدة للعرض على المسرح فرعًا أدبيًا ثانويًا، لا تخضع لوزن محدد كما ظلت ارتجالية impromptu إلى حدٍّ بعيد، ويتضمن مصطلح الميمية بشكله في الأزمنة القديمة، أي مقطوعة مقلدة، من المحاكاة الساخرة الحرة للمسرحيات القصيرة، التي تقدم عدة شخصيات وبها عدة مشاهد.

ولم يتبق لنا أي من عروض الميميات اللاتينية، ولكن في حوزتنا - على أية حال - نسخة منشورة تصلح للتمثيل لميمية يونانية ، من القرن الثاني الميلادي، تحتوي على ستة أو سبعة مشاهد قصيرة. و تدور أحداثها أمام منزل [يتمثل بابه بشكل ملائم

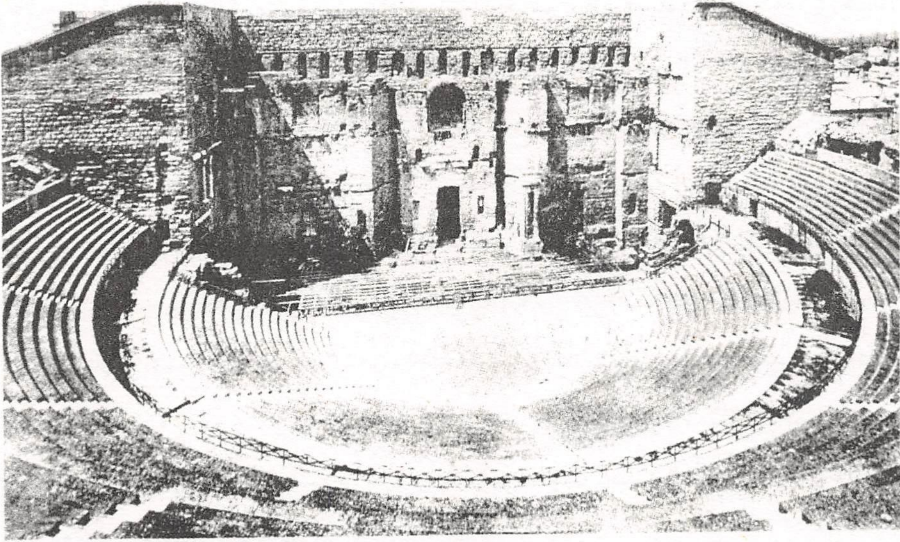
بفتحة في الستار يخرج منها الممثلون]، لكن بداية المسرحية غير موجودة، وتظهر الكلمات الافتتاحية التي تنطق بها أرخيميا Archimima أو (السيدة التي تلعب الدور النسائي الأساسي)، وهي شخصية زوجة تخون زوجها، وتحاول إغراء أحد عبيدها المدعو آيسوبوس الذي يحب الأمة أبولونيا، ولا ينصاع لإغراءات سيدته ، التي تأمر بطرد العبد وحبيبته ليواجها الموت، ويظهر مشهد لاحق جثة العبد آيسوبوس وهي مسجاة، ويدعي العبيد الآخرون أنه ألقى بنفسه من مكان مرتفع [في الحقيقة أنهم وضعوا له مخدرًا، إنقاذًا له]؛ وتحزن سيدته على موته، لكن سرعان ما تسري عن نفسها بعلاقة شائنة مع عبد آخر هو مالاكوس Malacus، وتتآمر معه على دس السم لزوجها، ثم تظهر جثة زوجها بعدها مسجاة ، ثم تأتي النقطة الفاصلة في المشهد ، حيث ينهض الشيخ المسن ويفضح أمر زوجته الخاطئة والعبد مالاكوس، ويقدمهما للعقاب؛ ويتضح أن آيسوبوس وأبولوينا ما زالا على قيد الحياة وعلى خير حال، وتتحقق النهاية السعيدة للجميع.

والديالوج نثري، وربما كانت للممثلين أو على الأقل للشخصية النسائية الأولى أرخيميا ، - وهو الدور الأهم - حرية التوسع فيه كما تشاء، وتبدو الفكرة واللغة الفاحشة سمة مميزة لعروض الميميات بشكل عام [انظر الملحق L].

ولقد وصلت الميمية إلى أدنى درجات الفحش وعدم الاحتشام، ولم يقتصر موضوعها على فكرة الزنا النمطية المستهلكة ، إذ أصدر الإمبراطور هيليوجابالوس أمرًا بممارسة الزنا حقيقة على المسرح، وكان من الطبيعي أن تناصب الكنيسة المسيحية العداء لعروض الميميات، وبنفس الدرجة كان لا بد من معاقبة الممثلين الذين يسخرون من المقدسات المسيحية بغية إمتاع الجمهور والترفيه عنه، وأصبح للكنيسة تدريجيًّا اليد العليا في هذا الصدد. وخلال القرن الخامس الميلادي أصدرت الكنيسة مرسومًا بالحرمان الكنسي ضد كل ممثلي الميميات، أما خلال القرن السادس فقد أغلق

يوستنيان المسارح، ورغم ذلك ظلت الميمية موجودة ، فلم تكن تحتاج إلا لمنصة وستار يمكن وضعها في أي مكان عام أو منزل خاص، وواصلت وجودها في هذه الأماكن لإمتاع المشاهدين الذين أصبحوا مسيحيين بالاسم ليس إلا، ورغم اضطرار الميمية للتخلي عن الهزل والسخرية من المقدسات؛ فقد ظلت موضع استهجان آباء الكنيسة ؛ بسبب فحشها وانحطاط أخلاق الممثلين فيها ، ورغم أن الميمية هي أحد معالم الوثنية، فقد وجدت من يدافعون عنها، وحوالي عام ٥٠٠ للميلاد كتب الفيلسوف السوفسطائي خوريكيوس Choricius من غزة دفاعًا واعتذارًا لممثليها [أي عارضي الميميات]، عندما أمتعت ممثلة الميميات المشهورة تيودورا جمهور بيزنطة بعرضها الجريء للتعري strip-tease [عرض مسرحي تخلع فيه الممثلة ملابسها قطعة قطعة]، واستطاعت كسب مشاعر الإمبراطور يوستنيان نفسه الذي أمر أن تجلس بجواره على العرش الإمبراطوري.

ويثار الشك حول مدى استطاعة فن الميمية البقاء بعد سقوط الحضارة القديمة، ولا بد أن نوعا ما بسيطًا وأوليًّا من هذا الفن قد نشأ بشكل مستقل في عدة عصور وممالك، ورغم ذلك يصعب الوثوق في أن فن الميمية الكلاسي قد توقف تمامًا عن الوجود، ولا شك أنه كان لحقبة العصور الوسطى عروضها الخاصة من الميميات، وفي طورها الأخير، كانت الميمية الكلاسية هي الصورة الأخيرة للدراما القديمة، إذ اضطلع مؤدوها المتجولون أو "الطيور المهاجرة"، كما ساهم أحد الشعراء الإغريق، بما تبقى من هذا التراث العظيم، فلقد نقلوا بشكل أو بآخر فنهم وحرفتهم إلى خلفائهم خلال العصور الوسطى المظلمة. وعندما ينقشع الظلام فبوسعنا أن نرى تشكل دراما جديدة، وربما ارتبط ممثلوها تاريخيًّا بفرق الممثلين المتجولين خلال الأزمنة الكلاسية، وعلى أية حال، ربما يكون ذلك هو الميلاد الجديد للأدب الكلاسي، الذي كان يضمن نمو الدراما الجديدة وبلوغها قامتها الفارعة تحت ظلال دراما روما.



المسرح الروماني المستدير (مثل البرتقالة)

الملحق (A)

المقاعد في المسرح الإغريقي والروماني

[Classical Review, vol. liii, pp. 51-5]

هناك فقرات كثيرة موجودة عند قدامى المؤلفين(١)، إذا جمعت معا يبدو أنها توحي بأن مشاهدي الدراما الرومانية إبان فترتها الخصيبة كانوا مجبرين على الوقوف. وقد لاقى هذا الرأي القبول سريعًا لدى باحثي القرن التاسع عشر، المتشوقين للوقوف على أكبر قدر من الاختلاف بين الممارسات الإغريقية والرومانية؛ وهو أمر يتعارض بالطبع مع إشارات متكررة إلى المشاهدين الجالسين على مقاعد في برولوجات مسرحيات بلاوتوس(٢) ؛ وكانت هذه الإشارات تعد دليلا على أن البرولوجات نفسها تنتمي إلى حقبة زمنية بعد بلاوتوس(٣). وربما نتفق حقيقة على أن البرولوج هو ذلك الجزء من المسرحية الأكثر عرضة للتعديل على يد المنتجين المتأخرين(٤)، وبالبرولوجات ربما نرغب أيضًا في التضحية بالكلمات الختامية من مسرحية "الأحمق":

spectatores, bene valete, plaudite atque exsurgite

« أيها المشاهدون، فلتنعموا بالصحة الوافرة، ولتصفقوا وأنتم واقفون .»

وهناك أيضًا إشارات أخرى إلى المقاعد وردت في ثنايا المسرحيات [مسرحيات: "وعاء الذهب"، البيت ٧١٩، "كوركوليو"، الأبيات ٦٤٤-٦٤٧، "القرطاجي الصغير"، البيت ١٢٢٤]، وتضعنا هذه الفقرات أمام معضلة جد طريفة: فهل يجب علينا أن نعتبرها أمثلة على الترجمة الآلية (الحرفية) من الإغريقية، أم إضافات خلال حقبة تالية لبلاوتوس ؟

ويبدو أيضًا أن الدليل المفترض ضد وجود المقاعد يوحي فضلاً عن ذلك بأن المشاهدين قد اضطروا للوقوف، ليس فقط بسبب عدم توفر وسائل الراحة، ولكن أيضًا بسبب القرارات الصادرة للحد من الرفاهية والتراخي(٥)، وربما كان مثل هذا التشريع فريدًا في عدم ملاءمته لمرتادي المسرح الذين اضطروا للوقوف على أقدامهم طوال فترة عرض المسرحيات الطويلة، وكذا للممثلين والكتاب الذين أعاقتهم هذه المشقة التي تعرض لها جمهورهم ، بل وعلى الموظفين العموميين الذين كانوا يقيمون هذه العروض بهدف كسب رضا الناخبين. وكان جميع الحضور يعلمون - بالطبع - بوسائل الراحة المتوفرة للكافة في المسارح الإغريقية التي لا تبعد كثيرًا عن مدينة بومبي. وفي البيت ١٢٢٤ من مسرحية "القرطاجي الصغير" ترد على لسان إحدى الشخصيات عبارة : "اختصر كلامك ! فلقد استبد العطش بالجمهور الجالس" (in pauca confer, sitiunt qui sedent) ولنا أن نسأل : هل هذا مثال على الترجمة الآلية (الحرفية) من الإغريقية ؟ لكن ما هو مدى القلق الذي أصاب المشاهدين الواقفين جراء هذه الإشارة (التافهة نسبيًا) قياسا على عدم راحة المشاهدين الجالسين؟ وكيف يتسنى أن يكون الكاتب المسرحي الذي أورد هذه الإشارة على قدر من عدم الكياسة؟ ولا بد أن هذا البيت كان إضافة متأخرة خلال مرحلة ما بعد بلاوتوس (رغم مسحة بلاوتوس فيه) ؛ وربما نعترف أن ممازحات من هذا النوع ستكون إضافة من المترجم، لكننا قد نسلم بأن الفكاهات التي على هذه الشاكلة يمكن أن تدس في النص على يد أحد المنتحلين، ولكن هذا لا يفسر بسهولة ما ورد في البيتين ٧١٨- ٧١٩ من مسرحية "وعاء الذهب" :

quid est ? quid ridetis ? novi omnes, scio
fures esse hic complures,
quid vestitu et creta occultant sese ataqe
sedent quasi sint frugi.

« ما هذا ؟ لماذا تبتسمون ؟ إنني أعرفكم جميعًا ، وأعرف أن بينكم هنا لصوصًا كثيرين، يتدثرون بملابس أنيقة موشاة ، ويجلسون بيننا وكأنهم أناس شرفاء »[1]

هنا نرى يوكليو الذي سرق منه ذهبه يخاطب المشاهدين، ويشير إلى أنهم جالسون، وربما تتوازى - بالطبع - الإشارات المازحة إلى طباع المشاهدين الشريرة مع ما ورد في أعمال إغريقية [مثل الأبيات ٢٧٤ - ٢٧٦ من مسرحية "الضفادع"]، ومن الطبيعي أن نفترض أن بلاوتوس يترجم هنا النص الأصلي، لكن لا نستطيع أن نفترض أن هذه الأبيات المقتبسة كانت موجهة إلى جمهور من الواقفين ؛ فلا يمكن طبعًا بناء على ذلك أن يكونوا مثالاً على الترجمة الحرفية من الإغريقية[2]، بل لا بد أن تكون هذه إضافة مدسوسة خلال مرحلة ما بعد بلاوتوس. لكن الآن أريد أن أجذب الانتباه إلى فقرة مهمة في مسرحية "كوركوليو" [الأبيات ٦٤٣ - ٦٤٧] :

Ther : nutrix quae fuit ? Plan. :Archestrata
ea me spectatum tulerat per Dionysia
postquam illo ventum est, iam , ut me con locaverat
exoritur ventus turbo, spectacla ibi ruunt
ego pertimesco, ibi me nescio quis arripit.

تقع هذه الأبيات في مشهد « التعرف » حيث توضح البطلة أنها تعرضت للاختطاف في طفولتها عندما اصطحبتها وصيفتها لمشاهدة احتفالات أعياد الديونيسيا، قائلة : "ما كدنا نصل ووضعتني الوصيفة في مكاني حتى هب إعصار قوي؛ وانهارت المقاعد، واستبد بي الرعب ! ثم قام شخص أو جماعة بالقبض علي.." [ترجمة نيكسون Nixon].

وعلى قدر علمي لم تكن مصداقية هذه الأبيات محل نقاش؛ فهي تمثل حقًا جزءًا ملائمًا وتقريبًا أساسيًا من مشهد رئيسي؛ وليس هناك داع إذن للشك في أنها من بنات

أفكار بلاوتوس نفسه، وفي ضوء ذلك يمكن القول إن كلمة spectac[u]la قد اكتسبت - حتى في زمن بلاوتوس - معنى : "مقاعد المشاهدين"، وأنها كانت مستخدمة بشكل مألوف في اللغة اللاتينية خلال العصرين الكلاسي والفضي (٨). وعلاوة على ذلك فإن المشهد الموصوف تفصيلاً في اللغة الإغريقية، ولكون الفقرة مهمة للأصل الإغريقي وفي الترجمة اللاتينية أيضًا - يبدو أن بلاوتوس هنا كان يترجم عن الإغريقية.

ونرى هذا المشهد من مسرحية "كوركوليو" عند إبيداوروس [البيت ٣٤١]؛ ولا بد أن اختطاف البطلة قد وقع في موضع آخر على أية حال (٩)، ولا نعرف شيئًا عن الأصل الإغريقي لمسرحية "كوركوليو"، ولكن حيث إن مدينة أثينا كانت موطن ميلاد الكوميديا الحديثة ومحل تركيزها (١٠)، فمن الطبيعي أن نفترض أن هذه المسرحية كُتبت وعُرضت للمرة الأولى في أثينا، وأن بطلتها ينبغي أن تعتبر مواطنة أثينية بالمولد [مثل بالايسترا في مسرحية "الحبل"]. إذن، فمن الأرجح أن تكون عملية الاختطاف قد حدثت في احتفالات الإله ديونيسوس في أثينا، وليس لدي دليل على أنه كانت هناك مقاعد مخصصة مقامة للمشاهدين في المواكب التي كانت تعقد في مثل هذه المناسبات؛ ومن الطبيعي أن نفترض أن عملية الاختطاف قد حدثت على خشبة المسرح (١١). من الواضح إذن وجوب فهم أن مقاعد المشاهدين في المسرح الأثيني قد انهارت أثناء هبوب عاصفة. ويمكننا أن نخمن أن هذه الحادثة قد وقعت وأنها ظلت عالقة بأذهان المشاهدين الذين شاهدوا العرض الأصلي لمسرحية "كوركوليو"، من خلال ملاحظة أبداها ثيرابونتيجونوس [البيت ٦٥١]، يقول فيها : “memini istanc turbam fieri” « أتذكر حدوث تلك المعمعة» .

ولتبرير هذا الاستنتاج، فحري بي أن أبذل جهدًا لتوضيح :

١ - أن كلمـة "spectacula" في الفقـرة المقتبسـة يمكـن أن تعنـي فقـط " مقاعد المشاهدين".

٢- أنه حتى في زمن الكوميديا الحديثة، كان لا يزال هنـاك في المسرح الأثينـي مقاعد معرضة للدمار بسبب العواصف، وبعبارة أخرى - مقاعد خشبية محمولة على سقالات .

وهناك فقرتان وردتا عند سويتنيوس تظهران بوضوح إمكانية استخدام كلمـة spectacula بمعنى جزء من مدرج المسرح يشغله المشاهدون :

Cal. 35 hunc spectaculis detractum repente et in
harenam deductum Thraeci comparavit.
Dom. 10 : patrem familias quod Thraecem murmilloni
parem, munerario imparem dixerat detractum
spectaculis in harenam canibus obiecit. (12)

ويفترض أن هذه إشارات إلى طبقات أو درجات مقاعد المسرح الحجـري: لكـن يتضح أيضًا القول بأن كلمة spectacula يمكن أن تعني أيـضًا "المنـشآت الكبـيرة"، مـن خلال ما يوضحه المؤرخ تاكيتوس في حولياته [Tac. Ann. xiv. 13]، حيث يقول:

exstructos, qua incederet, spectaculorum
gradus, quo modo triumphi visuntur.

كما يقترح سويتنيوس أيـضًا أن (تماثيـل) الآلهـة كانـت تـشغل هـذه المنـصات الخشبية "سيرة أوغسطوس" [Aug. 44]، حيـث نعـرف أن الإمبراطـور - رغبـة في تهدئة مخاوف المشاهدين - ترك مكانه وجلس في جانب من المبنى كان يبـدو أنـه آيـل للانهيار (١٣)، ويتضح لنا أن مشاهدي هذه العروض كانوا يجلسون على مقاعد حتـى في زمن شيشرون من النص التالي [Pro Sest. 124] :

« maximum vero populi Romani iudicium universi consessu gladiatorio declaratum est … in hunc consessum P. Sestius … venit … tantus est ex omnibus spectaculis … plausus excitatus … »

وأخيرًا، لدينا وصف ورد عند ليفيوس عن "المقاعد الكبيرة" في السيرك البدائي [I. xxxv 8] ؛ إذ يقول :

« tum primum circo, qui nunc maximus dicitur, designatus locus est. loca divisa patribus equitibusque ubi spectacula sibi quisque facerent ; fori appellati ; spectavere furcis duodenos ab terra spectacula alta sustinentibus pedes. »

من الواضح إذن أن أعضاء مجلس الشيوخ (patres) كانوا يقفون - والأكثر احتمالاً أنهم كانوا يجلسون - على منصات طولها اثنا عشر قدمًا، تسندها قوائم ذات شعب.

وكلمة "spectacula" لا يمكن أن تعني المقاعد في العرض فحسب ؛ فهي الكلمة الوحيدة الأدق التي تطلق على هذا النوع من المقاعد [رغم أننا نجد كلمات على شاكلة : subsellia, scamna, sedilia بمعنى "مقاعد"، "أرائك"، "صفوف" على التوالي]، والمعنى المعتاد للكلمة هو : "مقاعد" أو [منصات] للمشاهدين في عرض ما، حيث إنها لا تعني في أي موضع معنى "عرض مسرحي" أو "مشهد مسرحي" . وفي فقرة مسرحية "كوركوليو" لا يمكن أن تحمل معناها الأساسي :؛ فكيف إذن أطاحت الرياح بالعرض المسرحي؟ ومن الواضح أن شيئًا ما انهار، ومن ثم وقع الذعر في قلوب المشاهدين؛ وكيف يتأتى أن يحدث هذا ، ما لم يكن ذلك الشيء هو المقاعد أو المنصات التي كانوا يقفون أو يجلسون عليها ؟ ولا بد لنا أيضًا أن نأخذ في الاعتبار الكلمات (ut me conlocaverat) التي تصف دون شك كيف أجلست الوصيفة الفتاة الصغيرة على المقعد، ويتمثل السبب الوحيد في نبذ هذه الحجة

في أنه يبدو أننا أفرطنا في البرهنة على ذلك، عند محاولة توضيح أن المشاهدين الرومان كانوا يجلسون على مقاعد خشبية، ويبدو أننا أوضحنا أن المشاهدين الإغريق كانوا يجلسون بدورهم على مقاعد خشبية كذلك.

وقد اعتدنا كثيرًا أن نصور مشاهدي مسرحيات سوفوكليس وهم جالسون على صفوف من المقاعد الحجرية، لدرجة بات يصعب معها إدراك أن الدليل يناقض هذا الرأي. وحتى هيج Haigh، بعد إثبات اقتناعه الخاص [Attic Theatre , pp. 83-6] يقول إن المقاعد في مسرح ديونيسوس لم تكن من الحجر بل من الخشب، حتى بعد مرور فترة طويلة على نهاية القرن الخامس، فيبدو وكأنه نسي استنتاجاته وانزلق إلى ترديد وجهة نظره الأولى، ويساورني الشك في صحة الدليل الأثري ؛ فرغم أن بوخشتين Puchstein يحاول أن يحدد تاريخ المقاعد الحجرية بأواخر القرن الخامس، نرى دوربفيلد، مستندًا إلى رأي هيج، يحدد تاريخها بفترة زمنية ليست قبيل منتصف القرن الرابع؛ ويقترح هيج أنها تدين بأصلها إلى إعادة الإعمار التي قام بها ليكورجوس الذي كان وزيرًا للخزانة في الفترة بين عامي ٣٨٣ و ٣٢٦، ويبدو أن النقوش على هذه المقاعد ترجع إلى عصر الإمبراطور هادريانوس، والآن لنرجع إلى الدليل المستمد من الأدب.

والكلمة الوحيدة التي وجدتها في اللغة اليونانية من القرن الخامس بمعنى "مقاعد في المسرح" هي: ʼἰκρία (ἴκρια) .(١١) ويبدو أن المعنى العام لهذه الكلمة هو "ألواح خشب مستقرة على قوائم"، ومن ثم نراها عند هوميروس تعني "المتون"، وعند المؤرخ هيرودوتوس [v. 16] تستخدم بمعنى منصات لساكني بيوت البحيرات، وأحيانًا عند مؤلفي العصور الوسطى يبدو أنها كانت مستخدمة بمعنى "الأعمدة القائمة"، ولم أقف لها في أي موضع آخر على أنها مستخدمة بمعنى شيء مصنوع من أي مادة سوى الخشب، ولدينا مثالان من القرن الخامس على استخدامها بمعنى مقاعد في المسرح:

"عند أريستوفانيس، مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا"، البيت ٣٩٥ :
ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπο τῶν 'ικρίων
ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς .

"وهي هنا تشير إلى الأزواج العائدين من المسرح إلى منازلهم وزوجاتهم".

وعند كراتينوس في شذرة [٥٣] من مسرحية "مجهولة العنوان" (Meineke. Incert. 53) :

χαῖρ', ὦ μέγ' ἀχρειόγελως ὅμιλε ταῖς ἐπίβδαις,
τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτὴς ἄριστε πάντων
εὐδαίμον' ἔτικτέ σε μήτηρ 'ικρίων ψόφησιν .

"حيث يخاطب الشاعر المشاهدين الأثينيين الذين يشعرون بالسعادة حين تقعقع مقاعدهم" (وفقًا لترجمة مينيكي).

ولم أجد حتى الآن أي كلمة أخرى في الدراما الإغريقية بمعنى "مقاعد المشاهدين" [باعتبار أنها في مقابل "مقاعد الصفوة" πρόεδροι].

وللوقوف على مزيد من المعلومات عن المصطلح 'ικρία، لا بد من الرجوع إلى مؤلفي معاجم العصور الوسطى بمزيد من الاهتمام :

١ـ فوتيوس Photius **(القرن التاسع الميلادي)**:

'ικρία· τά ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θεάτρον.

٢ـ سويداس Suidas **؛ حوالي عام ١١٠٠ ميلادية ؟**:

'ικρία· ὀρθὰ ξύλα καὶ τὰ τῶν θεάτρων ἐπὶ ζύλων γὰρ ἐκάθηντο. πρὶν γένηται τὸ θεάτρον, ξύλα ἐδέσμευον καὶ οὕτως ἐθεώρουν. 'Αριστοφάνης Θεσμοφοριαζούσαις κ.τ.λ.
Αἰσχύλος· φυγὼν δὲ εἰς Σικελίαν διὰ πεσεῖν τὰ 'ικρία

ἐπιδεικνυμένου αὐτοῦ......
Πρατίνας · ..... ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ .... ἐπὶ τῆς ὀ
ὀλυμπιάδος .... ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου
συνέβη τὰ ἰκρία,ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καί ἐκ τούτου
θεατρου ᾠκοδομήθη 'Αθηναίοις.

٣ـ بيكر .Gramm. Bekker Anecd. p. 354, 25, s.v :

αἰγείρου θέα· 'Αθήνησιν αἴγειρος ἦν, ἧς πλησίον
τὰ ἰκρία ἐπήγνυντο εἰς τὴν θέαν
πρὸ τοῦ θέατρον γενέσθαι. οὕτω Κρατῖνος.

٤ـ سويداس .etc. s.v :

ἀπ' αἰγείρου θέα· ἡ ἀπὸ τῶν ἐσχάτων· αἴγειρος
γὰρ ἐπάνω ἦν τοῦ θεάτρου, ἀφ' ἧς οἱ μὴ ἔχοντες τόπον ἐθεώρουν.

انظر أيضًا هيسيخيوس Hesychius (S.V.).

ويتمثل تفسير هيج لهذه العبارات المتضاربة، باختصار، في أنه مع بداية القرن الخامس ق.م. كان المشاهدون في أثينا يجلسون على مقاعد خشبية منصوبة على قوائم فوق بعضها البعض، تسندها دعائم خشبية، وأن هذه المقاعد (ἰκρία) انهارت أثناء عرض مسرحي عام ٤٩٩ ق.م.، وأن الأثينيين لم يبنوا بعد ذلك مقاعد من الحجر، بل بنوا سدًّا ترابيًّا يسند المقاعد الخشبية (ikria) التي كانت لا تزال تستخدم وقتئذ : ولقد حل هذا الساتر الترابي محل ἰκρία' أو القوائم الخشبية التي كانت ترتكز عليها من قبل المقاعد، وأخيرًا تم بناء المقاعد الحجرية قرب نهاية القرن الرابع ق.م، وكانت هذه هي المحاولة اليائسة التي بذلت للتوفيق بين تأكيدات سويداس وبين اكتشاف

دوربفيلد أن الأسس الأرضية لقاعة الاستماع auditorium الراهنة كانت تتكون من طبقتين، وترجع الطبقة العلوية منهما إلى القرن الرابع كما يتضح من كسر الفخار المطمورة فيها، أما الطبقة السفلية فقد ثبت بدليل مماثل أنها لم تبعد كثيرًا عن القرن الخامس، لكن رأي هيج القائل بأن ἰκρία[التي فهمت خطأ على أنها دعامات المقاعد] قد تمت إزالتها بعد عام ٤٩٩ مباشرة، فإن هناك ما يناقضه في الفقرات التي نقلتها عن كراتينوس وأريستوفانيس، والتي تفيد أنها ظلت مستخدمة بعد ذلك بوقت طويل. وقد كانت ἰκρία سمة بارزة للمسرح في عام ٤١٠ لدرجة أن عبارة: "يرجع من ἰκρία" استخدمت بمعنى: "يرجع من المسرح". ويتضح من القول بأنها كانت لا تزال تصنع من الخشب، من خلال عبارة لكراتينوس تقول : "صلصلة أو قرقعة المقاعد "، فالمقاعد الحجرية لا تحدث سوى صلصلة بسيطة (ψόφησις)، وربما نقارن ملاحظة معجم بولّوكس (Pollux) التي يقول فيها (S.V.) :

πτερνοκοπεῖν· τό μέντοι τὰ ἑδώλια
ταῖς πτέρναις κατακρούειν πτ. ἔλεγον' ἐποίουν δὲ
τοῦτο
ὁπότε τινὰ ἐκβάλοιεν.

ويفسر ذلك هيج قائلاً : "كانت للأثينيين أيضًا عادة غريبة تعبر عن عدم رضاهم عن العرض المسرحي، وهي أن يضربوا بمؤخرات صنادلهم مقدمة المقاعد الحجرية التي يجلسون عليها". ولم تكن هذه لتصبح عادة مميزة لهم لو كانت المقاعد مصنوعة من الخشب !. وقد أضاف هيج بطريقة لا مبرر لها كلمة : "حجرية" ، فجاء ذلك على عكس نظريته وعلى عكس الحس المشترك أيضًا.

ونلاحظ أن سويداس في موضع ما يقول إن المشاهدين كانوا يقفون على ἰκρία ، على حين يقول في موضع آخر إنهم كانوا يجلسون عليها. ونجد أن بعض "المقاعد الكبيرة" الآن في ملاعب كرة القدم لا تمكن شاغليها من الجلوس، بل تتيح

لهم الرؤية من مكان مرتفع فحسب. ولا شك أنها كانت مخصصة للناس الأقل ثـراء، وربما نتصور أن ἰκρία الأكثر ارتفاعًا وبعدًا، على أنها لا توفر الراحة لهم، وتتـضح حقيقة أن العامة كانوا يجلسون على مقاعد - على الأقل - في زمـن أريـستوفانيس،من خلال الأبيات ٧٩٣-٧٩٦ من مسرحيته "الطيور"، حيث تصرح الطيور بأنه إذا أراد أحد المشاهدين أن يختلس النظر إلى ذلك الجزء من المسرح المحجـــوز لأفـراد مجلـس الشورى (βουλή) أو إلى زوج السيدة الذي اتفق معه على تدبير مكيـــدة لهـا ، فـإن الجنـــاحين سوف يمكنان هذا العـــاشق من زيـــارة عشيقته ثم العودة إلى مكانـه في المسرح من جديد. وقرب نهاية القـرن الرابـع ق.م، نقـف عـلى عـدة إشـارات إلى المشاهدين الجالسين على مقاعد [cf. Heges. Adelph., 29] :

πολλοὺς ἐγὼ σφόδρ' οἶδα τῶν καθημένων.

لكن الدليل يوحي بأن المشاهدين خلال القرن الخامس وبدايـة القـرن الرابـع كانوا يجلسون على صفوف من سقالات خشبية، تستند عـلى سـواتر ترابيـة صـناعية، وكان معظمهم يجلسون على المقاعد، لكن من كان منهم أقـل حظًّـا فكـانوا يتخـذون أماكنهم وقوفًا في الصفوف العليا، على حين كان يقـف آخـرون عـلى الأشـجار، وإذا أضفنا إلى الصورة باعة الخمور المتجولين وبـائعي الأطعمـة [Philoch. ap. Ath p. 464 E] :

παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο.

وكذا ضجيج المقاعد الخشبية، نكون إزاء مشهد يذكرنا بمهرجان سباق الخيـل السنوي (Derby Day) .

ويشير الدليل إلى معاودة بناء المسرح بسبب انهيار المنصة، وأرى أن هذه وجهة نظر صائبة ، لكن تاريخ وقوع هذه الحادثة المحددة [ربما كانـت هنـاك عـدة أحـداث

مشابهة]، وكذا تاريخ معاودة البناء بعد ذلك، قد حدد بوقت مبكر جدًا. وربما تتمثل إعادة البناء الوحيدة واسعة النطاق التي نعرفها في بناء مقاعد من الحجارة، ولعل ذلك تم قرب نهاية القرن الرابع، وربما كان الأصل الذي اقتبست منه مسرحية " كوركوليو" قد عرض خلال هذا الوقت تقريبًا، وربما كانت الإشارة إلى انهيار المقاعد إشارة إلى حدث وقع بالفعل .

وقد يبدو، إذن، أنه ليس هناك شيء يمنعنا من افتراض أن الأبيات ٦٤٤ - ٦٤٧ من مسرحية "كوركوليو" قد ترجمها بلاوتوس عن الأصل الإغريقي، وإذا سلمنا بأن كلمة : "مقاعد في عرض ما " كانت مستقرة بالفعل في اللغة اللاتينية إبان ذلك الوقت فإنه يصعب كثيرًا رفض الاستنتاج القائل بأن مسرحيات بلاوتوس كتبت للعرض قبل ظهور عادة جلوس المشاهدين على مقاعد.

وندرك الآن أن الدليل الخارجي ضد فكرة وجود المقاعد في زمن بلاوتوس أكثر هشاشة وضعفًا مما هو مفترض ، وأن كل ما يقوم من حجج على هذا الدليل المفترض ينهار تمامًا لو أننا أمعنا النظر في آخر عمل لباولي فيسوفا (Pauly-Wissowa) تحت كلمة "المسرح" "Theatrum" "(٥)". وربما يحاول الدليل الداخلي المستشهد به في هذه المقالة المذكورة أن يدق مسمارًا في نعش نظرية ريتشيل (Ritschl) ويسهم في معاودة ترسيخ الاعتماد على برولوجات بلاوتوس بالأساس من خلال ما خطه ببراعة.

الملحق (B)

المداخل الجانبية والمحاور (Περίακτοι) في المسرح الهيلنستي

سبق نشره في : [Classcial Quarterly, vol. xxxii. pp. 205-10]

يسود التباس كبير بين الكتاب المحدثين والمعاصرين بخصوص استخدام المداخل الجانبية في الكوميديا الحديثة ومشتقاتها اللاتينية، وتختلف روايات الناشرين وغيرهم حول هذا الشأن، سواء كانت أهلاً للثقة أو تفتقر إلى الثقة ويشوبها الاضطراب ، كما أنها تختلف كثيرًا بعضها عن البعض الآخر ، ونادرًا ما تكون مدعومة بتقدير حقيقي للأدلة القديمة. وفي عام ١٩٣٣، نشرت الأستاذة ماري جونستون Mary Johnston أطروحة رائعة بعنوان [Exits and Entrances in Roman Comedy, W.F. Humphrey Press, New York] ناقشت فيها دليلاً داخليًا ورد في المسرحيات اللاتينية، وتوصلت لنتيجة [ص ١٥١] مفادها أنه : "على خشبة المسرح الروماني كان المدخل الجانبي الواقع على يمين المشاهدين يستخدم لدخول الشخصيات وخروجها من المدينة وساحة السوق وإليها، في حين كان المدخل الجانبي الواقع على يسار المشاهدين يستخدم لدخول أو خروج الشخصيات التي تنتقل من أو إلى الميناء والمناطق الأجنبية، وربما من الريف وإليه أيضًا". وبخصوص الاستخدامات الإغريقية، كانت جونستون مقتنعة بقبول الرأي التقليدي القائل بأن "المدخل الجانبي parodos الواقع على يمين المشاهدين كان يؤدي إلى الميناء أو إلى السوق، أما المدخل الواقع على يسارهم فيؤدي إلى الريف، نظرًا لأن المشهد كان في الغالب يدور في مدينة أثينا، ولأن هذه كانت هي العلاقات الطوبوغرافية الفعلية في المسرح الأثيني" [Flickinger, p. 208]؛ وبناء على ذلك فإن استنتاجها ينطوي على تناقض بين الاستخدامين الإغريقي والروماني بشأن الميناء.

وقد اعترف كتاب آخرون بإمكانية وجود هذا التناقض [e.g. Flickinger, p. 234]؛ بيد أنه يثير صعوبات معينة. ففي البيت ٤٦١ من مسرحية "الأسرى" يدخل إرجاسيلوس (Ergasilus) إلى خشبة المسرح الخاوية، وكان عائدًا لتوه من ساحة السوق [الأبيات ٤٧٨-٤٩٠]، ومتجهًا في طريقه إلى الميناء [البيت ٤٩٦]، وهو راحل صوب هذا الاتجاه بعد البيت ٤٩٧ [البيت ٧٦٨ وما يليه]، ولم يكن في نيته استدعاء هيجيو، الذي لا يعدو عرضه لتناول العشاء (cena aspera) مجرد ملاذ أخير، ولا بد إذن أن السبب الوحيد لوجوده على خشبة المسرح كان ضرورة العبور كي يخرج من السوق إلى الميناء، وهذا أمر طبيعي تمامًا إذا كانت جونستون على صواب فيما يتعلق بالتقاليد الرومانية. لكن ما هي الكيفية التي يجب بها علينا أن ننظر إلى تحركات إرجاسيليوس في الأصل الإغريقي للمسرحية ؟ وهل كانت له مهمة محددة في منزل هيجيو لم يذكر بلاوتوس أي إشارة إليها ؟ أو هل المشهد بالكامل إضافة من عنديات بلاوتوس ؟

وإذا كان حلنا لكل مشكلة عند بلاوتوس يتمثل في أن نأخذ بالشكل التقليدي لافتراض أنه قد تلاعب بالنص الأصلي بطريقة أو بأخرى، فسوف نقحم أنفسنا - لا مناص في ذلك - في ورطة من الجدل الذاتي الذي لا فكاك منه، ورغم ذلك لا يبدو أي من البديلين المقترحين مفضلاً على الافتراض بأن الطفيلي في المسرحية الإغريقية قد ولج إلى الداخل وألقى مونولوجه وخرج من المدخل الجانبي ذاته.

وربما أخذ كتاب الدراما الرومان استخدام المداخل الجانبية عن المصادر الإغريقية؛ لا من المصادر الأدبية فحسب، بل من استخدام المسارح الهلينتسية في بلاد اليونان العظمى (Magna Graecia)، فلماذا إذن شقوا على أنفسهم بتكديس مشكلات تعديل التقاليد الإغريقية في إحدى النقاط الحيوية ؟ وقليل هم من سوف يقبلون رؤية فنستيربوخ Fensterbusch [Philol. Lxxi , 1926]، وكيلي ريس

القـائلة بأن طوبوغرافية روما كانت لها [A.J., p. 32, 1911, p. 400] Kelly Rees عــلاقة بهــذا الأمــر. ولكــن هــل نحــن متأكــدون تمامًــا بخـصوص صــيغة الاستخدام الإغريقي ؟

والفقرات المتعلقة بهذا الأمر عند قدامى المؤلفين على النحو التالي:

(أ) فتروفيوس (Vitruvius, v. vi 8):

ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita uti mediae valuae ornatus habeant aulae regiae; dextra ac sinistra hospitalia; secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo quod machinae sunt in eis locis versatiles trigonae , habentes singulae tres species ornationis , quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae, seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in frontes; secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro altera a peregre aditus in scenam.

(ب) بولّوكس، (Pollux, Iv. xix, 125-127) :

παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶνπερί τὴν μέσην ἄλλαι δῦο ἂν εἶν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξία τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα; ἡ δ' ἀριστερὰτὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος. καὶ θεού ς τε θαλαττίους ἐπάγει, καὶ πάνθ'ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ. εἰ δ'ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτο ι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλ άττουσιν. οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνόυμενοι κατὰ τὴ ν ἑτέραν εἰσίασιν.

ويخبرنا بولّوكس بعد ذلك أن آلة قصف الرعود keraunoskopeion كانت عبارة عن «محور علوي» [٣٠]، وهو يربطها «بصانع الرعد» (brounteion)، وبعدها مباشرة يصف منصة الأرباب Theologeion [التي تظهر عليها الآلهة]، ويؤكد أن ما يسمى καταβλήματα كانت عبارة عن ستائر ملونة أو لوحات كانت تسدل على المحاور (periaktoi)، وكانت هذه المناظر تمثل جبلاً أو نهرًا أو بحرًا أو أي شيء آخر يلائم المسرحية [٣١].

وهناك أيضًا فقرة أخرى في سيرة حياة أريستوفانيس، اقتبسها هيج في [A.T., p. 194 note] مفادها أنه إذا دخل الكورس قادمًا (من المدينة)، فإن أفراده يستخدمون المدخل الواقع على اليسار، ويستخدمون المدخل الواقع على اليمين إذا دخلوا من الريف.

ولا أجد أي إشارة إلى أي نصوص أخرى موثوق في صحتها بشأن موضوع المداخل الجانبية، أو إلى طبيعة المحاور واستخداماتها، ولا شك أن الفقرة الموجودة في سيرة حياة أريستوفانيس تتناول دخول الكورس إلى الأوركسترا من خلال مداخل الأوركسترا الجانبية، وأفترض "أنه كانت هناك خشبة مسرح في المسرح الهيلنستي وفي المسرح الروماني، وهو ما يشير إليه كل من بولّوكس وفتروفيوس، لكن ربما نقل مؤلف سيرة حياة أريستوفانيس ذلك بوصفه دليلاً على الرأي القائل إنه - على خشبة المسرح وفي الأوركسترا أيضًا - كانت المدينة ومداخل الريف أحدهما في مقابل الآخر. لكن سوف يسلم أي قارئ موضوعي الحكم بملاحظة هيج التي ذكرناها من قبل على أن التعبيرين "يمين" و "يسار" عند بولّوكس وفي سيرة حياة أريستوفانيس يصعب فهمها دون الرجوع إلى دليل إضافي، وهذا الدليل غير موجود فيما يتعلق بالمسرح الهيلنستي، وبذلك تذهب الروايات الموثوق في صحتها للكتاب المعاصرين، عن تأثير طوبوغرافيا مدينة أثينا في تطور التقاليد التي تناقشها، بأسرها أدراج الرياح".

ولا بد من البحث عن أصول تقليد درامي ما وفقًا للأحوال والظروف الدرامية لا الطوبوغرافية، وكان الطريق هو المشهد الدرامي في معظم مسرحيات الكوميديا الحديثة عمومًا في مدينة أثينا، وكانت الشخصيات تفد بصفة متكررة إلى ساحة السوق أو تخرج منها ولكن بصفة أقل ؛ ولم يتكرر ذكر الميناء كثيرًا، وأقل منه كان ذكر الريف. وتخلص جونستون [ص ٣٨ وما يليها] إلى أنه من بين ست وعشرين مسرحية لاتينية، كانت أحداث أربع وعشرين منها تدور في المدينة، وتتطلب خمس منها وجود سوق وميناء وريف، في حين تحتاج ثلاث عشرة مسرحية منها إلى وجود سوق وميناء فحسب، وتتطلب ثلاث منها سوقًا وريفًا فقط، ونرى في ثلاث مسرحيات لبلاوتوس ساحة السوق دون سواها [أي مدينة] [وهذه المسرحيات هي :

(أ) مسرحية "الحمير" التي لا تتضح فيها المداخل جيدًا،ولا يمكن معرفة تحركات الشخصيات فيها بشيء من اليقين،

(ب) مسرحية "كاسينا" التي تتكرر فيها الإشارة إلى الريف، رغم أن أحدًا لا يذهب إلى هناك بالفعل.

(ج) مسرحية "الفارسية" وفيها ما يوحي باستخدام مدخل الميناء]؛ وليس هناك سوى مسرحيتين فقط تدور أحداثهما في الريف، هما:

"الحبل" و"المعذب نفسه". وإذا افترضنا أن الميناء يقع في الاتجاه نفسه المؤدي إلى ساحة السوق، فإننا - بهذا - نترك المدخل المواجه بدون استخدام لما يقرب من ثلثي المسرحية، وإذا اتبعنا - على عكس ذلك - رأي الأستاذة جونستون في القول بأن ساحة السوق تقع قبالة الريف والميناء فسوف نجد أن كلا المدخلين يستخدمان، سواء بالفعل أو في ظاهر الأمر ، في جميع المسرحيات التي تدور أحداثها في المدينة ، فيما عدا مسرحية "الحمير"، لكن ربما يختلف الأمر تمامًا بخصوص المسرحيات التي تدور أحداثها في الريف. ويتضح أنه في مسرحية "الحبل" نجد أن المدينة وميناء قوريني -

بحسب الاعتقاد السائد - يقعان في الاتجاه ذاتـه ؛ في حـين يقـع سـاحل البحـر عـلى الجانب المقابل، وفي مسرحية "المعذب نفسه" تقع المدينة برمتها في ناحية واحـدة، ولا ترد أي إشارة للريف ذي الهواء الطلق الذي نتصور أنه يقع في الناحية المقابلة، ولكـن يمكن أن نتخيل أنه عندما خرج كليتيفو [البيت ٥٩٠] كي يسير نشدانا للترويح عـن نفسه كان يسير تجاه منطقة ريفية مفتوحة.

وإذا انصرفنا الآن إلى ما بقى لنا من مسرحيات مناندروس نجد أن نسبة كبـيرة من أماكن الأحداث تقع في الريف. فمشهد مسرحية "البطل" يوجـد في حـي ريفـي بالقرب من مدينة أثينا؛ ونسمع عن مجموعة من الصيادين قادمة من ناحية المدينة [.Fr Sabb., Capps, p. 21] ، ويقودنـا الموضـوع إلى توقـع أن لاخـيس Laches سـوف يصل قادمًا من ليمنوس Lemnos [البيت ٦٥] عن طريق ميناء بيرايوس Piraeus (= بيريه) والمدينة. ومن الطبيعي أن يكون كل من الميناء والمدينـة، في تلـك الأحـوال، في الاتجاه ذاته، وأن يكون الريف على الجانب المقابل، وكذلك المزارع المجـاورة... إلـخ. وتدور أحداث مسرحية "المحكمين" في الريف أيضًا بالقرب من مدينة أثينا؛ ونكـون انطباعًا بأن الريف والمدينة كانا متقابلين، وليس هناك استخدام "للميناء". أما مـشهد مسرحية "الفتاة مقصوصة الشعر" فيدور في أحد شوارع مدينة كورنثة، ويعطي تقابل ساحة السوق للريف مشهدًا طبيعيًّا ؛ ولا يوجد ذكر للمينـاء مطلقًـا، ويـدور مـشهد مسرحية "فتاة سـاموس" في أحـد شـوارع أثينـا حـسب وصـف كـابس (Capps)، ويتضح استخدام مدخل ساحة السوق في البيت [٦٩]، وليس هناك ذكـر للمينـاء أو الريف، ويبدو أن أحداث مسرحية "المزارع" تدور في المدينة [البيـت ٧٩]، إذ يـدخل دافوس قادمًا من الريف [Allinson, line 32].

وحتى الآن لا يمكننا الاعتماد على هذه النتائج الهزيلة لبحثنـا. لكـن مـسرحية "عازفة القيثارة" تمدنا بدليل أكثر إثارة وأهمية :

فلقد شاهد موسخيون - أثناء زيارته لإفيسوس - موكب العذراوات الحرائر يقدمن النذور والقرابين للربة "ديانا الإفيسية"، ووقع في غرام إحداهن، وهي عازفة القيثارة ابنة فانياس، التي تعيش بجوار منزل والدة لاخيس في مدينة أثينا، ويبدو أن موسخيون كان قد تزوج الآن هذه الفتاة؛ وعندما تبدأ المسرحية كان عائدًا لتوه إلى مدينة أثينا ، وكان ينتظر وصول زوجته على سفينة أخرى، لم تكن قد وصلت بعد. وُيظهر المشهد الافتتاحي - كما يقدمه أليسون - أن موسخيون كان في طريقه من الميناء إلى ساحة السوق، وأنه كان يتحدث إلى صديق وخلفه عبيده يحملون أمتعته؛ وكان قد أرسل رسولاً لاستدعاء والده من الريف. وكان القلق يساوره لعدم وصول السفينة التي تقل زوجته حتى الآن، ويصب مخاوفه على مسامع صديقه العطوف، ويقترح أن يكمل له القصة وهما سائران في الطريق إلى ساحة السوق، وبينما كان يمر بمنزل والده، أصدر أمرًا متسرعًا للعبيد ، وهو يقول : "ليدخل أحدكم هذه الأمتعة إلى المنزل على جناح السرعة."، ويرحل موسخيون وصديقه عن ساحة السوق، ويدخل الشيخ لاخيس قادمًا من الريف، دون أن يعرف سر استدعاء الابن له، ويبحث عنه في أرجاء المنزل ؛ فإذا كان الخادم غير موجود، فإنه سوف يذهب للبحث عنه في ساحة السوق، ويدخل لاخيس المنزل ويعود موسخيون من السوق متسائلاً ما إذا كان والده قد وصل، وهنا يظهر لاخيس ويحييه موسخيون بحرارة، ويحكي له عن قصة حبه.

ولقد اتبعت في هذا الملخص، سرد أليسون للقصة [cf. also Sudhaus]، وإذا كان محقًا فإننا نرى مشهدًا للأحداث لا يمكن تصوره سوى بافتراض أن مدخل الميناء كان مواجهًا لمدخل ساحة السوق، وإلا فكيف لنا أن نفسر ظهور موسخيون على المسرح أمام منزل والده، وهو يهرول من الميناء إلى السوق ؟ وفي الحق أن الميناء لا يذكر في الشذرات المتبقية من هذا المشهد، لكن إشارة الشاب إلى قلقه على زوجته التي لم تصل بعد وخوفه من وقوع مكروه لها في البحر، فضلاً عن أمره للعبيد، توضح أنه عاد لتوه من الخارج، وأنه لم يدخل منزل والده حتى الآن.

ولقد فشلت في الحصول على دليل من الشذرات المتبقية من مسرحيات مناندروس، ولذا يأتي فإني أولي وجهي الآن شطر روايتي كل من بولّوكس وفتروفيوس المذكورتين من قبل. وتتفق كلمات فتروفيوس الموجزة : "una a foro altera a peregre" بصورة عامة مع الرأي الذي عبرت عنه، ولكن الإشكالية تتمثل في أن فتروفيوس لم يقدم لنا معلومات تفصيلية كافية، ويخبرنا بولوكس أن المدخل الأيمن يدخل منه القادم من الريف أو الميناء أو المدينة. ولا يمكن أن يكون هذا صحيحًا، ويستحيل، على أية حال، تعديله دون افتراض الإجابة على السؤال الذي نحن بصدده. ففي كل فقرة من الفقرات التي اقتبسناها، نجد أن المداخل الجانبية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمحاور ، وإذا ربطنا بين روايتي بولوكس وفتروفيوسَ، نجد أن هذه الوسائل كانت تدور على محاور ذات جوانب ثلاثة ، كل محور منها موضوع عند أحد طرفي المنظر الخلفي الدائم، بين الأبواب الجانبية والمداخل الجانبية، وكان كل جانب من المحاور يصور مشهدا مختلفًا، وكان البرياكتوس (المحور) الأيمن - وفقًا لبولّوكس - يظهر المنطقة الواقعة خارج المدينة، على حين يظهر الأيسر "الأشياء القادمة من المدينة" خاصة من الميناء؛ كما يظهر أيضًا آلهة البحر وكل ما هو مهم لآلة الرفع (μηχανή)، وحين كان المحور الأيمن يدور بمفرده، كان يظهر تغير المكان (τόπος)، ويظهر دوران المحورين معًا تغير البلد (χώρα)، ويخبرنا فتروفيوس - من ناحية أخرى - أن دوران المحورين كان يعني حدوث تغير في المسرحية أو قدوم أحد الآلهة مصحوبًا بقصف مفاجئ للرعد.

ولم ينبر أي من التوصيفات التي قرأتها في الأعمال المعاصرة [بما فيها .,P.W 1934, 1937]، لتقديم محاولة حقيقية لتناول هذه الأدلة المتناقضة الحذرة، وحتى عمل هيج الحصيف [A.T., pp. 197-199] يبدو غير متسق ومفرط في الخيال. ويبدو أن كل الكتاب يتفقون على كون المجاور وسيلة أو طريقة لتغيير المنظر المسرحي، وهي الطريقة الوحيدة التي ذكرها الكتاب الإغريق [هيج]، لكن لا يبدو

أن الكوميديا الحديثة كانت تسمح بتغيير خلفية المسرح أثناء عرض مسرحية واحدة، وليس ثمة دليل على تغيير هذا النسق عند بلاوتوس أو عند ترنتيوس أو حتى في شذرات مناندروس. فمن بداية أي مسرحية حتى نهايتها، كان ما يراه المشاهدون أمامهم هو المنظر المعتاد ذو الأبواب الثلاثة في الخلفية، ويبقى السؤال : ما علاقة المنظر الخلفي بالستارة (καταβλήματα) التي يقول بولّوكس إنها كانت توضع على المحاور وتظهر جبلاً أو نهرًا أو بحرًا؟ وما مدى "التكلف والصنعة في هذه العادة التقليدية اللافتة للانتباه؟" [هيج]: "حيث يتم تغيير محور واحد، لإظهار تغيير «طفيف» في المنظر، فقط من جزء واحد في الحي ذاته إلى جزء آخر، في حين أنه عند انتقال الأحداث إلى حي جديد تمامًا، يتم لف المحورين كليهما وتغيير الخلفية مع كل نهاية"، ولا يمكن أن يكتب هذه الرواية سوى كاتب يفكر بالأساس في ضوء مصطلحات القرن الخامس الدرامية. ويمكن أن نفهم استنتاج هيج القائل: « بأن المحورين كانا يستخدمان بوجه خاص في الفترات الفاصلة بين المسرحيات المتتالية ». ولقد ذكر لنا في الحقيقة فتروفيوس أن المحاور كانت كثيرة الاستخدام (cum fabularum mutationes sunt futurae) . لكن يبدو أن المحاور بطبيعتها كانت مصممة لأغراض التغيير (السريع). ولكن ماذا عن ملاحظة فتروفيوس الأخرى بأنها كانت تعني وصول الآلهة، وماذا عن إشارة بولّوكس إلى إدخال آلهة البحر والمعدات الثقيلة جدًّا بحيث لا تقوى الآلة على حملها ؟ من الممكن أن أحد جانبي المحور (periaktos) كان يحتوي على إفريز أو شرفة صغيرة، يظهر منها إله البحر واقفًا؛ ولأن هذه الآلة كانت تلتف فإن الإله كان يظهر للمشاهدين فجأة [هيج].

والآن دعنا نرجع إلى روايتي كل من بولّوكس وفتروفيوس ، لنلاحظ التالي :

(أ) الروايتان كلتاهما تشيران إلى المحاور وارتباطها بروايتيهما عن المداخل الجانبية.

(ب) الكاتبان كلاهما يتحدثان عن وصول الآلهة (deorum adventus) ومدى ارتباطه على نحو ما باستخدام المحورين؛ وهو دليل ربما نربطه بحرف الجر (εκ) الوارد عند بولّوكس في قوله : "الأشياء (القادمة) من المدينة"، و"الأشياء (القادمة) من الميناء".

(جـ) وصف بولّوكس للمناظر المعروضة على البرياكتوس (المحور) - وهي : "المنطقـة الواقعـة خـارج المدينـة" و"الأشـياء (القادمـة) مـن المدينـة" و"الأشياء (القادمة) من الميناء" - يذكرنا تذكيرًا قويًّا باستخدام المـداخل الجانبية لتظهر الوصول من أوالذهاب إلى "الريف" و"الميناء" و"المدينة".

وعندما نتذكر - فضلاً عن ذلـك - رغـم أنـه كـان هنـاك مـدخلان جانبيـان فحسب ، فإن هناك "ثلاثة" معانٍ تقليديـة مـشتركة بيـنهما، وسـاعتها سـوف نكـون مضطرين في اعتقادي إلى استنتاج أن وظيفة المحورين تمثلت في أن توضح للمشاهدين المغزى التقليدي المرتبط بالمداخل الجانبية في أي لحظة محددة في المسرحية.

ودعنا نفترض أن المنظر هو الشارع المعتاد في مدينة أثينا، وأن في الخلفية توجـد ثلاثة أبواب، دلالة على وجود ثلاثة منازل أو منزلين ومعبد أو ما شابه ذلك، وسوف يتضح مغزى هذه الأبواب للمشاهدين من خلال :

(أ) أنه كان هناك باب واحد في البرولوج.

(ب) من خلال الإشارات المتكررة التي ترد خلال عرض المسرحية.

وعلاوة على ذلك فسوف تحتفظ هذه الأبواب الواقعة في المنظر الخلفي بمغزاها ودلالتها طوال أحداث المسرحية دون تغير؛ فهناك مداخل جانبيـة عـلى كـل جانـب، وتختلف وظيفتها من مسرحية لأخرى، وربما تتغير أكثر من مرة في المسرحية الواحدة. ولتفادي وجوب تذكير المشاهدين مـرارًا، فإنـه يـتم اسـتخدام المحـورين ووضـعهما بالقرب من المداخل الجانبية، بحيث يمثل أحدهما منظر ساحة السوق، ويمثل المحور المقابل له المنظر الريفي [نهر أو جبل.. إلخ]. وينتظر المشاهدون بفارغ الصبر وصـول شخص من الخارج ، وفجأة يدور أحد المحورين لتظهر أمام المشاهدين صـور البحـر والميناء وسفينة أو دلفين أو ما شابه ذلك، وهذا هو ما يعنيه تغيير المكـان ، ومـا يعنيـه

انتهاء مسرحية، وتقدم مسرحية أخرى بمنظر جديد تمامًا، ربما يكون في مدينة أجنبية. وسوف تحتاج المسرحية إلى وجود ثلاثة أبواب للمنازل ، وبالتالي فإن دوران المحاور سوف يظهر هذه الأبواب الثلاثة في إطار ملائم ، وهذا هو ما يعنيه تغيير القصة أو المسرحية (mutatio fabulae) وما يعنيه تغيير البلد. ويتجلى الإله مصحوبًا بالبرق والرعد الملائمين، وفوق خشبة المسرح يوضع (محور مرتفع) يسمى أيضًا (قاذف الصواعق) (περίακτος ὑψηλή κεραυνοσκοπεῖον) وعلى جانب واحد أو على جميع الجوانب - ولنفترض هذا - يوجد شعاع متقد يرسم على خلفية مظلمة. ويدور المحور المرتفع - وربما يدور بسرعة كالدوامة - وتتردد أصداء قاذف الرعد (βροντεῖον) ، ويظهر الإله من المدخل الجانبي الذي يمثل السماء، وهذا هو عين ما فعله الإله جوبيتر في نهاية مسرحية "أمفيتريو" :

strepitus, crepitus , sonitus, tonitrus, ut subito , ut prope ut valide tonuit !] .line 1062 [

ardere censui aedis, ita tum confulgebant. [line 1067]

وأخيرًا:

sed quid hoc? quam valide tonuit! di obsecro vestram fidem! [line: 1130]

يظهر الإلــه في مهــابة وجــلال ويصدر قراره ويرحل من حيث أتــى [ego in caelum migro، البيت ١١٤٣]، غير أن إله البحر لا يمكن أن يظهر من السماء، على أية حال، ولإعلان وصوله يدور أحد المحورين الجانبيين لعرض صورة البحر، ويدخل الإله سائرًا من خلال المدخل الجانبي المجاور، أما جموع الآلهة، التي تكون ثقيلة جدًا على الآلة الرافعة فتدخل على غرار هذه الطريقة ، في حين تظهر أطياف الموتى وأرباب العالم السفلي كما لو كانت قادمة من أعماق هاديس. ولا حدود هناك لتنوع الستار (καταβλήματα) القابلة للانفصال.

ولم أحاول من جانبي تفسير مصطلحي "يمين" و "يسار" كما استخدمهما بولّوكس، حيث إن تفسيره مشوب بالالتباس على أية حال، ورأيه مبني على مصادر مختلفة وغير كاملة، وقد أدت دراسة الأستاذة جونستون المستقلة للمسرحيات اللاتينية(٣)، إلى وضع مدخل « ساحة السوق » إلى يمين المشاهدين، ومدخلي « الميناء والريف » إلى اليسار، ويتمثل التعديل الوحيد الذي أضيفه في أن هذا التنظيم ربما كان مقتصرًا على المسرحيات التي تدور أحداثها في المدينة، أما عن المنظر في الريف، فربما كان الأمر يتطلب وضع الميناء في اتجاه المدينة ذاته، كما هو الحال في مسرحية "الحبل" وربما في مسرحية "البطل"، ويعتمد ترتيبنا لمسرحية "الحبل" على تفسيرنا للجانب الأيمن ad dexteram في البيت [١٥٦] وأيضًا في البيت [٢٥٤]. وفي الحق إنني معني للغاية بأن أبين بجلاء – من منطلق وجود تناقض بين الممارسات الإغريقية والرومانية – أن هناك سببًا وجيهًا يحدو بي إلى افتراض أن الرومان تبنوا الاستخدام الثابت للمداخل الجانبية التي وجدوها سائدة في مسارح بلاد اليونان العظمى.

الملحق (C)

الزقاق "angiportum" والدراما الرومانية

سبق نشره في: [Hermathena, vol. xxviii, pp. 88-99]

بشكل عام تستخدم كلمة angiportum بمعنى (زقاق) أو (حارة)، أو حتى (زقاق مسدود)، وفيما يتعلق باستخدامها على المسرح الروماني، تقدم الأستاذة جونستون الرؤية التقليدية عنها في عملها : [Exits and Entrances in Roman Comedy, 1933, p. 15]، قائلة : "يفترض أن الزقاق أو الممر المسدود متفرع من طريق يقع بين منزلين " . لكن هارش P.W.Harsh [Classcial Philology, vol. xxxii, No. 1, p. 45ff] يجادل بأن كلمة "alley" ترجمة مضللة في اللغة الإنجليزية؛ لأنها، ببساطة، تعني "طريق" وربما تستخدم في الكوميديا بمعنى الشارع الذي تطل عليه مداخل البيوت [مسرحية "بسيودولوس"، البيت ٩٦١]، رغم أنها في موضع آخر "تعني أحيانًا مكانًا خفيًّا أكثر من خشبة المسرح نفسها"، "ويُعتقد أنه يقع عادة خلف المنازل الظاهرة على المسرح"، وكذلك عند ترنتيوس [مسرحية "الأخوان"، البيت ٥٧٨] نجد معنى الزقاق المسدود : "cul-de-sac"، يعتمد برمته على الكلمتين المضافتين : non pervium. ويبدو أن التناقض بين وجهات النظر هذه يدعونا إلى محاولة مراجعة الأدلة الخاصة بالاستخدامات المسرحية المعنية.

وكلمة platea هي الكلمة اللاتينية شائعة الاستخدام في الكوميديا بمعنى الطريق الذي تتقابل فيه البيوت، ويعدد فيه هارش عشرة أمثلة، وتستخدم كلمة via أيضًا - بشكل عام - بمعنى "الطريق الذي تقف فيه الشخصيات" [مثال مسرحية "كاسينا" البيت ٨٥٦، ومسرحية "ستيخوس" البيت ٦٠٦،... إلخ]، وفي مسرحية

"بسيودولوس" الأبيات ١٢٣٤ - ١٢٣٥، نجد كلمة via تستخدم دون مواربة بمعنى مضاد لكلمة angiporta ؛ وذلك حيثما يوجه باليو - وهو في طريقه إلى ساحة السوق - حديثه للمشاهدين قائلاً :

nunc ne exspectetis dum hac domun redeam via ita res gestast: angiporta haec certum est consectarier.

وفي الحقيقة، لا يظهر باليو مرة أخرى، ولا بد أن نفترض أنه عاد إلى منزله من المدخل الخلفي، وهنا تصبح كلمة angiportum بمعنى الشارع الخلفي الذي ينفتح عليه المدخل الخلفي. وربما تستخدم صيغة الجمع منها فقط بوصفها مرادفًا لصيغة المفرد، أو ربما تشمل شوارع أخرى يمر بها باليو قادمًا من ساحة السوق إلى مدخل منزله الخلفي. وعلى أية حال، ربما يعتمد معنى كلمة via = طريق على إضافة ضمير الإشارة hac إلى معناها هنا، وأنها في حد ذاتها لا تحمل المعنى نفسه الذي تعنيه كلمة platea (= طريق عريض أو واسع) ، ودعنا نقتبس ما يقوله هارش في هذا الصدد [.p 49, note 10] : تستخدم الكلمة "via" بوجه عام بمعنى الشارع أو الطريق الذي تقف فيه الشخصيات [قارن : مسرحية "كاسينا" البيت ٨٥٦، ومسرحية "ستيخوس" البيت ٦٠٦ ... إلخ]. وإذا عدنا للفقرات المقتطفة هنا نجد :

acceptae bene et commode eximus intus
ludos visere huc in viam nuptialis.

["كاسينا" الأبيات ٨٥٥-٨٥٦]

« بعدما حظينا بضيافة جيدة وممتعة بالداخل، ها نحن الآن في الشارع لمشاهدة ألعاب حفل الزفاف» [ترجمة نكسون].

وهنا كلمة "via" تعني الشارع المفتوح، وهو معنى مضاد لخصوصية ما هو بداخل المنازل:

Ge. non tu scis quam-ecflictentur homines noctu hic in via?
Pm. tanto pluris qui defendant ire advorsum iussero

["ستيخوس" الأبيات ٦٠٦-٦٠٧]

وهنا نجد مرة أخرى اسم إشارة (hic) يوضح معنى كلمة "via" والمعنى العام له هو : "علانية" [على مرأى ومسمع من..] أو [في الشارع المفتوح]، وهو ما يتضاد مع معنى "الأمان" داخل المنزل.

وفيما يلي الفقرات التي يقتبسها هارش لاستخدامات كلمة platea = طريق فسيح أو واسع، باستثناء مسرحية "التوأمتان باكخيس"، البيت ٦٣٢ (١)، حيث نراها مجرد تعديل مقترح.

ne quis in hac platea negoti conferat quicquam sui (Capt. 795)

suavi cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo mi (Cas. 799).

parasitum tuom
video currentem ellum usque in platea ultima (Cur. 277-8).

sterilis hinc prospectus usque ad ultumamst plateam probe (Mil. 690)

sed quis hic est qui in plateam ingreditur..?(Trin. 840)

sed quis hic est qui huc in plateam cursuram incipit ? (Trin. 1006)

in hac habitasse platea dictumst Chrysidem (An. 796)

illa se (se) interea commodum huc advorterat
in hanc nostram plateam (Eun. 343-4)

si te in platea offendero hoc post unquam ... (Eun. 1064)

sed hic quis est senex quem video in ultima platea ? ... (Phor. 215)

في كل هذه الفقرات نجد المعنى هو "هذا الشارع"، وليس هناك ما يفيد أنه عكس معنى "داخل البيت"، وأيضًا لا تستخدم platea هنا بمعنى "طريق" أو "الدخول إلى أي مكان محدد". ويبدو أن كل الأمثلة المستشهد بها في معجم Lexicon Plautinum للباحث لودج Lodge تندرج تحت معان ثلاثة :

١- على الملأ، أو علانية.

٢- طريق.

٣- طريق عام.

حيث نجد البيت ٦٧٥ من مسرحية "كاسينا" يقول: de via in semitam degredere. يبدو إذن، أن كلمتي "via" و"platea" ليسا مصطلحين يستخدمان بالتبادل في الكوميديا.

وتتمثل إحدى الرؤى الأكثر عمومية للأماكن المسرحية النمطية في أن البابين الجانبيين [hospitalia] يمثلان مدخلين لمنزلين، بينما يمثل الباب الأوسط [valuae regiae] مدخلاً إلى الشارع الضيق (الزقاق) الذي يفصل بين منزلين، وعلى هذا، يفترض أن يظل مفتوحًا طوال المسرحية؛ وهناك اعتراضات واضحة على هذه الحجة. وتبقى هناك تساؤلات : لماذا يخصص الباب الرئيسي لوظيفة ثانوية ؟ ولو أنه ظل مفتوحًا، ألا يستطيع المشاهدون رؤية ما يحدث بالداخل؟ وإذا كان الأمر كذلك، فماذا يشاهدون ؟ هل يشاهدون ما بداخل الحجرة الخضراء [= حجرة يستريح فيها الممثلون والممثلات في المسرح] ؟ أم يشاهدون جدارًا خاليًا ؟ فلو أن الباب كان عادة مغلقًا ، لكان من السخف بمكان أن نرى ممثلاً يجبر على فتحه كي يدخل إلى الزقاق. والحق أنه لم ترد أي إشارة إلى فتح الباب في مناسبة مماثلة لهذه .

ويبدو أننا مضطرون لافتراض أن الباب يظل مفتوحًا على الدوام طوال المسرحية التي كانت تستدعي منظرًا كهذا الذي نناقشه ، وأنه على بُعد خطوات قليلة

بالداخل، توجد ستارة معلقة تظهر منظر " الزقـاق أو الحـارة". ويفـترض أن يغـادر الممثلـون خلـف الطريـق الفـسيح (platea)، مـن خـلال هـذه الحـارة المـسدودة (angiportum) ويدلفون إلى المدخل الواقع على بعد خطوة خلف الـستارة، وبـذلك يختفون ولا يراهم المشاهدون، وإذا كـان هـذا هـو التنظـيم المتبـع، فـلا تـزال أمامنـا عدة تساؤلات :

(أ) ماذا كان يحدث [كما هو الحال في مسرحية "بسيودولوس"] عندما تكون هناك ثلاثة منازل في المكان فضلاً عن الحارة المسدودة [مثلاً البيت ١٢٣٥].

(ب) ما سبب ندرة استخدام الحارة المسدودة ، والنطاق المحـدود للغايـة مـن المرافـق أو الخـدمات ؟ ولننقـل هنـا مـا تقولـه جونـستون [Exits and Entrances, p. 37] : "لم تكن هناك مداخل عبر الحـارة المـسدودة في أي وقت كما يتضح حتى الآن من مصادرنا، وفي معظم الفقـرات التـي يـشار فيها إلى الحارة المسدودة، نراها تذكر لتفسير تحركـات الممثلـين أو وصـفها عندما يغادرون خشبة المسرح أو عندما لا يـراهم المـشاهدون، إذا اقتـضي الأمر وجودهم".

(ج) لماذا لا توجد إشارة لهذا الاسـتخدام للمـدخل الأوسـط عنـد بولّـوكس أو فتروفيوس ؟

(د) إلى أين يفـترض أن تـؤدي كلمـة "زقـاق أو حـارة" ؟ ومـا هـي علاقتهـا بالحديقة التي يتم ذكرها مرتبطة بها أحيانًـا ؟ [قـارن مـسرحية "الحمـير"، البيتان ٧٤١-٧٤٢؛ ومسرحية "بيت الأشباح"، البيتان ١٠٤٤-١٠٤٥].

(هـ) لماذا تترجم كلمة "angiportum" بمعنـى "زقـاق أو حـارة" في فقـرات معينة، رغم أنها تعني بوضوح "شارع" في مواضع أخرى؟ وهذا يوحي في الحقيقة بالسرية أو التكتم ، لكنها تظل تعني "شارع" ولا تعني "حارة" ؟

وبخصوص علاقة الحارة المسدودة "angiportum" بالحديقة hortus أو "الباب الخلفي" posticum ، يمكن الرجوع إلى فقرات شديدة الأهمية في مسرحية "منزل الأشباح"، ففي البيت ٩٢٨، يرسل ثيوبروبيديس العبد ترانيو إلى الريف، وعند رحيل العبد نجده يخاطب المشاهدين قائلاً :

nunc ego me illac per posticum ad congerrones conferam.

ولأن ثيوبيديس يبقى على خشبة المسرح بعد رحيل ترانيو، يصعب افتراض أن ترانيو، بدلاً من مغادرة المسرح عن طريق "مدخل الريف الجانبي"، قد دلف إلى الباب الأوسط ومنه إلى الحارة المسدودة. ولتنفيذ هذه المناورة تحت بصر سيده، فربما يفضي الأمر إلى كارثة، وعلينا أن نعتقد أنه غادر المسرح بالفعل من المدخل الجانبي المؤدي إلى الريف؛ وكان ظهوره التالي في البيت ١٠٤١. ولذا فهو يخبرنا في [الأبيات ١٠٤٣-١٠٤٦] بما يلي :

nam erus me postquam rus misit, filim ut suom arcesserem,
abii illac per angiportum ad hortum nostrum clanculum,
ostium quod in angiportu est horti, patefeci fores,
eaque eduxi omenem legionem, et maris et feminas.

وهذه هي الكيفية التي يرتب أو ينظم بها مؤلف هذا الكتاب خشبة المسرح:

	angiportum	ostium horti	angiportum
		hortus	
		posticum	
L. (rus)	House of Simo	Hous of Theopropides	R. (forum)

ويغادر ترانيو المسرح في البيت ٩٣٢ من المدخل الجانبي الأيمن، لكنه يخبر المشاهدين، بصوته وإيماءاته بأنه ينوي أن يسير في طريقه مستديرًا ناحية الباب الخلفي، ونراه يشرح تحركاته بمزيد من التفصيل في الأبيات ١٠٤٣-١٠٤٦، فقد شق طريقه

من المدخل الجانبي إلى الشارع الواقع خلف البيتين، ودخل الحديقة من هـذا الـشارع الخلفـي وراء منـزل ثيوبروبيـديس عـن طريـق بوابـة الحديقـة، وولـج إلى منـزل ثيوبروبيديس من الباب الخلفي، وبهذا كان بوسعه أن يخرج من كانوا فيه عـبر البـاب الخلفي والحديقة وبوابة الحديقة ومنها إلى الشارع الخلفي، وصولاً إلى ساحة الـسوق، حيث كان هذا هو خاتمة مسيرتهم. وفي البيت ١٠٤١ يدخل ترانيو من أحـد المـداخل الجانبيـة، ربـما المـدخل R = الـسوق ، حيـث إنـه مـن الطبيعـي أكثـر أن نتخيـل أن فيلولاخيس وأصدقاءه سوف يذهبون إلى المدينـة لا إلى الريـف أو المينـاء. ويبـدو أن البيت ١٠٧٦ يوحي بأن ترانيو - في ذلك الوقت - كان واقفًـا بـالقرب مـن المـدخل الجانبي للريف، وفي رده على سؤال ثيوبروبيـديس يقـول إن جماعـة مـن القـرويين في طريقهم الآن إلى المدينة، وأن فيلولاخيس سيصل عما قريب. وهذا يعني أنـه في أثنـاء هذا المونولوج [الأبيات ١٠٤١ - ١٠٦٢] قد عبر لتوه خشبة المسرح. ويبقى السؤال : أين اختبأ العبد عندما ظهر ثيوبروبيديس [البيـت ١٠٦٤] ؟ هـل اختبـأ في المـدخل الجانبي الأيسر ؟ يبدو أن هذا هو الطريق الوحيد المتـاح لـه للانـزواء. وإذا اسـتبعدنا "طريق الحارة" فإن الدخول في البيت ١٠٧٥ يكون طبيعيًا إلى حدٍّ بعيد(t)، وربـما يـتم تمحيص هذه النتائج ووضعها على المحك بالإشـارة إلى مـسرحيات أخـرى يـستخدم فيها المدخل الخلفي:

(t) As. 740-3: Arg. Leonida, curre, patrem huc orato ut veniat.
LE. iam dudum est intus. ARG. hac quidem non venit.
LE. angiporto
illac per hortum circum iit clam, ne quis se videret
huc ire familiarium : ne uxor resciscat metuit.

ويقع مشهد المسرحية في شـارع أمـام منـزلي ديمايينيتـوس وكليماريتـا، ويرحـل ديمايينيتوس إلى السوق في البيت ١٢٦، وفي البيت ٥٤٥، يدخل ليونيداس وليبـانوس

قادمين من ساحة السوق ، ويقابلان ديماينيتوس . ويـدور حـديث بـين العبيـد حتـى ظهور أرجيريبوس وفيلاينيوم قادمين مـن بيـت كلياريتـا [البيـت ٥٨٥]، وسـاعتها أصبحوا جميعًا على خشبة المسرح. وبناء على ذلك كان من المستحيل عـلى ديماينيتيـوس أن يتخذ طريقه عائدًا من ساحة السوق عبر المسرح، إلى البـاب الأمـامي مـن منـزل كلياريتا دون أن يراه أرجيريبوس، وعندما يخبره ليونيداس بأن ديماينيتـوس قـد اتخـذ طريقه داخل منزل كلياريتا، يرد عليه أرجيريبوس بالطبع قائلاً : "لا بد أنـه لم يـسلك هذا الطريق". ويفسر لنا ليونيداس أن الشيخ المسن - مخافة أن يراه أحـد مـن العبيـد ويخبر بذلك زوجته - قد انسل إلى المنزل على حـين غفلـة مـن الـشارع الخلفـي عـبر الحديقة". وفي البيت ٨٣٠ نرى ديماينيتوس أمام بيت كلياريتـا أو قادمًـا منـه. وبهـذا يكون تنظيم خشبة المسرح كالتالي :

	angiportum	angiportum
		hortus
L.	House of Demaenetus	House of Cl.R. (forum)

وليس هناك مـا يوضـح الوضـع النـسبي للمنـزلين، ولكـن مـن الواضـح أن ديماينيتوس لم يدخل "الحارة" من خشبة المسرح.

٢- مسرحية "كاسينا" ، البيتان ٦١٣-٦١٤ (Cas. 613-614) :

abi et aliud cura, ego iam per hortum iussero
meam istuc transire uxorem ad uxorem tuam.

وربما بوسعنا أن نرتب المكان على النحو التالي :

	(angiportum) (ostium)		(ostium) (angiportum)
	hortus Lysidami		hortus Alcesimi
	(posticum)		(posticum)
L. (rus)	House of Lys.	House of Alc.	R. (forum)

ولا شك في أنه كان هناك : دار بني على عجل (maceria) يفصل بين الحديقتين، وربما تكون هناك بوابة في هذا الجدار، ولكن بالأحرى - كما يوحي دليل مستمد من فقرات أخرى - لم تكن هناك بوابة كهذه عادة، ومن الأفضل أن نفترض أن ألكيسيموس سوف يجعل ميرينا تخرج من حديقة منزلهما، وتدخل إلى الحارة المسدودة وإلى حديقة منزل ليسيداموس، وفي الحقيقة فإن ذكر الحديقة يتضمن وجود حارة مسدودة ، ورغم عدم وجود ما يفيد وجود هذه الحارة في المسرحية، فإن وجودها كان من شأنه أن يجعل حركة موكب العُرس أكثر معقولية، وفي البيتين [٨١٥-٨١٦]، يخرج موكب العرس من منزل ليسيداموس، ويفترض أنه متوجه إلى الريف، رغم أن هدف ليسيداموس الحقيقي هو - بالطبع - مرافقة العروس إلى منزل ألكيسيموس الذي خلا من شاغليه، وسيكون الدخول عبر الباب الأمامي، بحيث تنطوي رؤيته بالكامل من منزل ليسيداموس على مخاطرة كبيرة، وليس هناك أي إشارة لمثل هذا الدخول، ومن الواضح أن الموكب يغادر من مدخل الريف الجانبي، وليس أمامنا سوى الاعتقاد بأنهم شقوا طريقهم بالالتفاف عبر الحارة والحديقة الواقعتين خلف المنزل، وفي البيت رقم ٨٧٥ نرى العريس أوليميبو يندفع إلى خشبة المسرح من الباب الأمامي لمنزل ألكيسيموس.

٣- مسرحية "إبيديكوس" البيتان ٦٦٠-٦٦١ :

Thesprio exi istac per hortum. adfer domum aurilium mihi magnast res.

وهنا يصيح إبيديكوس وهو عند باب منزل خايريبولوس آمرًا زميله العبد ثيسبريو بأن يخرج من الحديقة هناك، ومن هناك بيته إلى منزل سيدهما بيريفانيس.

٤- مسرحية "التاجر" البيت ١٠٠٧:

illac per hortum nos domum transibimus

دعا يوتيخوس لتوه "ديميفيو" إلى الدخول وأردف قائلاً : «إن ابن ديميفيو بالداخل». ويلبي ديميفيو الدعوة قائلاً إنه وابنه سوف يعودان إلى البيت من ذلك الطريق عبر الحديقة. [بعبارة أخرى، يجب ألا يتوقع المشاهدون رؤيتهم مرة أخرى، وبذلك تنتهي المسرحية].

٥- مسرحية "الفارسية" الأبيات ٤٤٤-٤٤٦:

Tox. abi istac travorsis angiportis ad forum;
eadem istaec facito mulier ad me transeat
per hortum Do. iam hic faxo aderit. Tox. at ne propalam.

يتعين على دوردالوس أن يدخل منزله (istac)، ومن هناك عليه أن يتخذ طريقه عبر تقاطع الطرق إلى ساحة السوق، حيث سيتأكد من صحة النقود التي أعطاها إياه توكسيلوس ثمنًا لليمنيسيلينيس؛ وفي الوقت نفسه (eadem) عليه أن يدخل ليمنيسيلينيس عبر الحديقة إلى بيت سيد توكسيلوس كي يتفادى علانية فعله، وفي البيت ٤٤٨ يرحل دوردالوس، ثم يعود بوضوح عند البيت ٤٧٠، عبر مدخل ساحة السوق الجانبي ؛ وبعبارة أخرى لا بد أنه أدخل ليمنيسيلينيس إلى بيت سيد توكسيلوس، «قبل» أن يذهب إلى بيت المرابي. ومن ثم يتفادى كاتب الدراما إظهار ليمنيسيلينيس على خشبة المسرح عند هذه النقطة:

(٥ أ) مسرحية "الفارسية" البيتان ٦٧٨-٦٧٩ :

Tox. per angiportum rursum te ad me recipito
illac per hortum.

كان على سيجاريستيو أن يتظاهر بأنه شخص أجنبي، وبعد أن خدع دوردالوس البائس كان عليه أن يكمل مكيدته بالرحيل عبر المدخل الجانبي الأيسر، وكأنه راجع إلى الميناء، البيتان ٦٧٦-٦٧٧ :

ubi argentum ab hoc acceperis,
simulato quasi eas prosum in navem.

وما أن يغادر (دوردالوس) خشبة المسرح، يتسلل عبر الحارة إلى الحديقة، وبذلك ينضم إلى توكسيلوس داخل المنزل. ويتم تنفيذ هذه الخطة، ويتوجه سيجاريستيو إلى الميناء في البيت [٧١٠]، ويظهر ثانية [البيت ٧٦٣] داخل منزل سيد توكسيلوس، حيث يكون برفقة ليمنيسيلينيس. [١]

٦- مسرحية "ستيخوس":

431-32 amicam ego habeo Stephanium hinc ex proxumo,
tui fratris ancillam.
437 iam hercle ego per hortum ad amicam transibo
449-452 meam ... ... est etiam hic ostium
aliud posticum nostrarum harunc aedium:
(posticam partem magis utuntur aedium)
ea ibo opsonatum, eadem referam opsonium:
per hortum utroque commeatus continet.

وربما يكون ترتيب خشبة المسرح كالتالي:

(angiportum) (angiportum)

hortus hortus

ostium posticum

L. House of Epignomus House of Pamphilippus House of Antipho R.

وليست هناك إشارة محددة إلى "الحارة المسدودة" (angiportum)، لكن كان لا بد من وجودها حتى يستطيع ستيخوس الخروج من حديقة منزل إيبجنوموس إلى ساحة السوق، ثم العودة إلى منزل فيليبوس من الباب الأمامي الذي يظهر منه في البيت [٦٤١]، وهناك إشارة أخرى إلى مدخل الحديقة في البيت [٦١٤]، حيث يعلن

فيليبوس أنه سوف يستخدمه لكي يتخذ طريقه إلى منزل إبيجنوموس لتناول العشاء، ولا بد أن ستيفانيوم كان يلجأ مرارًا إلى استخدامه بدوره، حيث إنه كان يطهو الطعام في كلا المنزلين، ويساورنا شك بخصوص وجود اتصال مباشر بين الحديقتين.

٧- مسرحية "بسيودولوس" الأبيات ٩٦٠-٩٦٢ :

يقول سيميا الذي يتظاهر بأنه قادم من الميناء :

habui numerum sedulo ; hoc est sextum a porta proxumum
angiportum, in id angiportum me devorti iusserat;
quotumas aedis dixerit, id ego admodum incertum scio.

وفي البيت [٩٧١] يسأل وهو يخاطب باليو :

ecquem in angiporto hoc hominem tu novisti ?

في هذه الفقرات تستخدم كلمة angiportum بمعنى الشارع الذي تتقابل فيه البيوت، ولا يقع منزل باليو في "حارة"، بل يقع بجوار منزلي سيمو وكاليفو، ونرى بسيودولوس القادم من ساحة السوق مع سيميا [البيت ٩٠٥] ، يصف منزل باليو [البيت ٩٥٢] بالكلمات : tertium hoc est.

٨- مسرحية "الأحمق":

303-304 quid maceria illa ait in horto quae est, quae in noctes singulas.
latere fit moinor, qua isto ad vos damni permensust viam ?

248-249 sed is clam patrem etiam hac nocte illa per hortum transiluit ad nos.

كان استراباكس يداوم على القيام بزيارات ليلية إلى منزل فرونيسيوم، حيث كان يتسلق الجدار الفاصل بين حديقتي المنزلين، وبناء على ذلك يمكن القول بعدم وجود بوابة في هذا الجدار، أو إذا كانت هناك بوابة، فإنها تغلق ليلاً، ولم يكن مع استراباكس مفتاح لها.

٩- مسرحية "فورميو":

891-892 sed hinc concedam in angiortum hoc proxumums:
inde hisce ostendam me, ubi erunt egressi foras .

وهنا، ربما يجب أن نفهم أن فورميو كان يلج من المدخل الجانبي الأيمن[٣]. وفي البيت [٨٩٨] يظهر بشخصه ويعلن بصوت مرتفع عن عزمه الاعتناء بـديميفو. إذن هذه هي الفقرة التي يُعتقد - للوهلة الأولى - أنها تدعم النظرية التقليدية القائلـة بـأن كلمة "angiportum" كانت تعني "زقاق أو حارة" بين منزلين، وأن الدخول إليها كان يتم من خشبة المسرح، لكنها في الحقيقة لا تفيد ذلك المعنى ؛ لأن دخول فورميو من هذه الحارة كان من شأنه أن يثير شكوك ديمفيو وخريميس، بينما كان يحتمـل أنهـما وجـدا أن من الطبيعي أن يدخل فورميو من مدخل ساحة السوق الجانبي، متظاهرًا بأنه قـادم مـن مسكنه، كي يتوقع ديميفو أنه كان هناك منذ أن رآه آخر مرة [البيت ٤٤٠].

وربما نعاود ترتيب خـشبة المـسرح عـلى النحـو التـالي في مـسرحية "فورميـو" : [Johnston, Exits and Entrances, p. 32]

	(angiportum)		(angiportum)	
(hortus)		(hortus)		(hortus)
L. Demiphos' House		Chremes' House		Dorio's House R.

وفي البيت [٣١٤] كان ديمفيو قد أمر العبد جيتا لتوه أن يبحث عـن فورميـو، وأمر فايدريا أن يبحث عن أنتيفو ، ودخل منزله قائلاً إنه سيقدم النذور إلى آلهة المنزل، ومن هنا يتوجه إلى ساحة السوق ليعود ومعه بعض الأصدقاء لمقابلة فورميـو، ويبـدأ فايدريا سيره مذعنًا في الاتجاه الأيمن، غير أنه ينسل إلى منزل دوريـو [البيـت ٣١٠]، عند رؤية ديميفو يدير ظهره، وينطلق جيتا لإحضار فورميو [البيت ٣١٠] ويظهر معه

مرة أخرى في البيت [٣١٥]. وفي البيت [٣٤٦]، يشاهدان ديمفيو عائدًا من ساحة السوق. ومن الواضح أنه لا بد قد ترك منزله من خلال الحديقة والحارة ؛ لأنه لم يعاود الظهور على خشبة المسرح، وهناك إيماءة عند نطق الكلمة (inde)، توضح نواياه للمشاهدين، ولا شك أن تفسير البيتين [٨٢٩، ٨٣٠] تفسير مماثل ؛ فهنا يشير فورميو إلى زيارة قام بها توًّا لمنزل دوريو، رغم أننا لا نراه يدخل المنزل حقيقة؛ ولا بد أنه دخل وخرج من الخلف.

ويبدو من دراستنا لمسرحية "فورميو" إمكانية استخدام المداخل الجانبية، بوصفها أماكن اختفاء مؤقتة، بل وإمكانية استخدام المصطلح "angiportum" بمعنى الشوارع التي تؤدي إليها، ولا عجب في أنه يمكن استخدام المصطلح angiportum في الأبيات [٩٦٠، ٩٦١، ٩٧١] من مسرحية "بسيودولوس" - كما رأينا - الشارع الفسيح نفسه .

١٠- مسرحية "الأخوان":

908-909 atque hanc in horto maceriam iube dirui
quantum potest : hac transfer : unam fac domum .

ويبدو أن هذه الفقرة تثبت أن حديقتي المنزلين الملاصقين كان ينبغي أن يفصل بينهما جدار ، لم يكن هناك بوابة مقامة عبره ؛ وإلا لماذا يضطر آيسخينوس إلى هدم الجدار لحمل عروسه من منزل إلى آخر ؟ ولا يزال هناك احتمال أقل بوجود زقاق أو حارة مسدودة "angpiortum" بين الحديقتين.

ويتضح لنا تمامًا أن الحارة التي يتحدث عنها الناشرون لم يكن لها وجود أو وظيفة في المسرح الروماني. وكانت أبواب المنزل والمداخل الجانبية هي الطريق الوحيد للدخول إلى خشبة المسرح أو الخروج منها .

الملحق (D)

كوميديا الكريبيداتا وكوميديا البالياتا وكوميديا التابرناريا والتوجاتا

Crepidata, Palliata, Tabernaria, Togata

سبق نشره في : [Classical Review, vol. liii, pp. 166-8]

يبدو أن التقسيم الروماني لأنواع الدراما المختلفة، بناءً على الزي والحذاء المميز الذي كان يستخدمه الممثلون، لم يكن سوى تقسيم عشوائي، ولم يكن أبدًا ليحقق صيغة مرضية أو متفق عليها . وتتمثل المواضع الكلاسية "loci classici" عند ديوميديس [Keil, Gram. Lat. i, pp. 489-9] وإيوانثيوس [De Fabula, Ch. iv] ؛ ودوناتوس [De Comoedia, ch. vi, 1 and 5]؛ ودوناتوس [On Ad. 7] [وعن إيوانثيوس ودوناتوس، انظر: [Wessner's Teubner Edition] ؛ وليدوس (Lydus) [De Mag. i, 40]. وفي هذه الفقرات محاولات لتقسيم الدراما أو تصنيفها ؛ وهناك بعض المصطلحات الفنية التي استخدمت من جانب كتاب آخرين مثل هوراتيوس، بصورة عرضية إلى حدٍّ ما [A.P. 288]، وتظهر مقارنة كل هذه الفقرات أن الرومان أنفسهم اختلفوا فيما بينهم بشأن معاني مصطلحات بعينها، تميل تواريخنا الأدبية إلى استخدامها بثقة غير مبررة.

ويخبرنا ديوميديس أن مصطلح "togata"، كان مصطلحًا عامًّا في البداية، يشتمل صراحة على كل أنواع الدراما غير المترجمة عن اللغة اليونانية، في حين أنه كان يطلق على جميع أنواع الدراما المستمدة من المصادر اليونانية مصطلح palliata ، مقتبسًا عن فارو قوله :

Graecas fabulas ab habitu aeque palliatas Varro ait nominari.

ويعترف ديوميديس بتنامي خطأ شـائع (communis error) يحصر كوميـديا التوجاتـا في شـكل واحـد مـن الـدراما المحليـة، وبوجـه خـاص دراما التابرناريـا (Tabernaria) ، لدرجة أن الناس باتوا يتحدثون عن أن مـسرحيات أفرانيـوس هـي التوجاتا ، وحتى هوراتيوس - وهو يبدي أسـفه لـذلك - يجعـل كوميـديا التوجاتـا نقيضًا للقصص الوطنية التاريخية praetextata. ويستخدم ديوميديس نفسه كوميـديا الباليانا بحيث تشتمل على التراجيديا والكوميديا والدراما الساتيرية وفن الميمية، بينما يدرج تحت مسمى كوميديا التوجاتا والدراما الوطنية التاريخية (praetextata) ودراما التابرناريا ، والقصص الأتيلية، وكوميديا حفاة الأقـدام planipedia، وتـرد الكلمـة palliata في فقرتين: [Donatus: De Com. vi, 1,6]، وفي كلتيهما تستخدم بمعناهـا الحديث للتعديلات اللاتينية على الكوميديا الإغريقية. ولا يذكر إيوانثيوس - الـذي يغنى بالدراما اللاتينية المحلية، ولا ليدوس الذي يصنف التراجيـديا - أي اسـتخدام للكلمة في أي موضع؛ ولكن من المثير أن نجد دونـاتوس - في تعليقـه عـلى مـسرحية "الأخـوان" [Ad. 7]، في محاولـة منـه لتحقيـق تـصنيف كامـل للـدراما - لا يـذكر مـصطلح palliata : إذ تـضم قائمتـه - في هـذا الـصدد - التراجيـديا والكوميـديا وكوميديا التوجاتا ودراما التابرناريا والقصص الوطنية التاريخيـة ودرامـا الكريبيـداتا Crepdita (التي يلبس فيها الممثلـون أحذيـة عاليـة) والقـصص الأتيليـة والميميـات وكوميديات رنثون، ولأنه من غير المنطقـي أن دونـاتوس - في معـرض تعليقـه عـلى مسرحيات ترنتيوس - لم يعط أهمية لشكل الدراما الخاص الذي ألفه ترنتيوس، فلا بد لنا من أن نفترض أن المصطلحات التسعة الواردة في قائمته هذه يمكن أن تحمل معنى « التعديلات اللاتينية على الكوميديا الإغريقية»، حتى الآن فنحن نقف على استخدام يجافي استخدامي مصطلح كوميديا الباليانا بالمعنى الحديث للكلمة، بحيث يعني شـيئًا مختلفًا، وهو استخدام ينطوي على كلمة أخرى حلت محلها. ولنا أن نسأل : ما هي هذه الكلمة ؟ فإذا افترضنا أن دوناتوس لا يدرج فقط تحـت مـسمى الكوميـديا الأصـول

الإغريقية فحسب، بل يدرج أيضًا الاقتباسات الرومانية منها ، فكيف يتسنى لنا أن نفسر تمييزه بين التراجيديا ودراما الكريبيداتا ؟ ويخبرنا ليدوس [loc. cit] بما يلي:

τέμνεται

' ἡ τραγῳδία εἰς κρηπιδᾶταν καὶ πραιτεξτᾶταν· ὧ ἡ μὲν κρηπιδᾶτα ἑλληνικὰς ἔχει ὑποθέσεις, ἡ δὲ πραιτεξτᾶτα ῥωμαικάς.

دراما الكريبيداتا إذن قد تعني المعالجات اللاتينية التي أجريت للتراجيديا الإغريقية، وهذا هو المعنى الذي يستخدمه معظم الكتاب المحدثين، لكن لا يمكن بأي حال أن يكون هذا هو المعنى الذي استخدم به دوناتوس الكلمة، لو كان النص ومنطق ملاحظته على مسرحية "الأخوان" [Ad. 7] صحيحًا، ولذلك فمن الواضح أن الكاتبين القديمين هما وحدهما اللذان استخدما كلمة crepidata بمعنيين مختلفين.

وفي ضوء تضارب مصادرنا، فربما يتطلب الأمر إمعان النظر في مصطلحي palliata و crepidata ذاتهما . فقد كانت الدراما تصنف وفقًا للملبس والحذاء المميزين، وكانت العباءة المسماة palluim زيًا إغريقيًا مميزًا حتى في زمن بلاوتوس [مسرحية "كوركوليو" البيت ٢٨٨]، أما كلمة crepida (κρηπίς) فكانت تعني حذاءً إغريقيًا أو نعلاً مفتوحًا، ويقول جيليوس [xiii, 21-5] إن كلمة crepidula هي المرادف الإغريقي لكلمة الفعل solea أو الحذاء النصفي [الذي يتجاوز الكاحل قليلاً] :

quibus plantarum calces tantum infimae tegunter .

وتظهر الرسوم المتعددة في معجم دارمبرج وساجليو (Daremberg and Saglio) الاختلاف الكبير بين الصندل والحذاء العالي، الذي أصبح بالنسبة للرومان

رمزًا للتراجيديا تحت المسمى cothurnus. وهناك أدلة وفيرة على أن الرومان كانوا يعتبرون العباءة palluim والصندل crepida زيًّا إغريقيًّا نمطيًّا [ليفيوس، xxix, 19, 12]:

cum pallio crepidisque inambulare in gymansio .

وسويتونيوس [Tib., 13] :

redegit se. deposito patrio habitu ad pallium et crepidas .

ويتحدث شيشرون [Pro. Rab. Post. 25-27] عن العباءة الإغريقية pallium والعباءة القصيرة chlamys والصندل crepida والقبقاب soccus بوصفها أشياء إغريقية مألوفة [ويبدو أن كلمتي crepida وsoccus يعنيان إلى حدٍ بعيد المعنى ذاته في الفقرة]، وكان الصندل crepida نوعًا معتادًا من الأحذية، ربما كان يستخدمه العبيد :

Cic. in pis. 38 crepidatus veste servili .

وأخيرًا كما نرى عند بلاوتوس في مسرحية "الفارسية" البيت ٤٦٤ :

hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet !

فإن الصنادل crepida كانت تستخدم في الكوميديا.

وتتمثل النقطة الجوهرية بشأن العباءة الإغريقية pallium والصندل crepida في كونهما زيًّا إغريقيًّا نمطيًّا. إذن يمكن القول إن مصطلحي كوميديا الباليات fabula palliata وكوميديا الكريبيداتا fabula crepidata مرادفان لاتينيان يعنيان الدراما ذات الأصول الإغريقية، ونرى فارو - سيرًا على نهج ديوميديس - يستخدم مصطلح كوميديا الباليات ليشمل كل أنواع الدراما المقتبسة (عن الإغريق)؛ ولكن المصطلح بشكل أكثر عمومية على أية حال [وفقًا لرأي دوناتوس] كان مقتصرًا على الكوميديا

المقتبسة، وربما كان هناك اختلاف مماثل بخصوص معنى crepitdata. فعندما يستخدمه ليدوس بمعنى التراجيديا المقتبسة من مصادر إغريقية ينصب التأكيد على كلمة إغريقية، وليس على كلمة "تراجيديا"؛ لأنه ربما استخدم بالمثل المصطلح palliata بالمعنى الذي استخدمه فارو. ومن الطبيعي- على أية حال- ربط الـ crepida والـ pallium بالحياة اليومية، وبالكوميديا من هذا المنطلق، ورغم القول بأن سوفوكليس [vita, ch. 4] هو الذي أدخل الأحذية العالية البيضاء إلى التراجيديا، لم يستخدم أي من الكتاب الرومان كلمة crepida، بوصفها مرادفًا لكلمة cothurnus، لتعني التراجيديا في مقابل الكوميديا، وكان المصطلح المألوف للحذاء عند ممثلي الكوميديا هو كلمة soccus، لكن إذا أريد التأكيد على الأصل الإغريقي لأي شكل من الكوميديا اللاتينية، كانت تستخدم الكلمة crepidata. وبذلك تكون الكلمة المفقودة من قائمة دوناتوس هي كلمة ما تعني - بشكل محدد - التراجيديا اللاتينية المأخوذة عن مصادر إغريقية، وربما أهملها لسبب وجيه يتمثل في عدم وجود مثل هذه الكلمة.

أما عن كوميديا التوجاتا ودراما التابرناريا فقد رأينا أن ديوميديس يستخدم المصطلح togata ليشمل الدراما المحلية بكل أنواعها، بينما يعترض على الخطأ الشائع (communis error) الذي يجعلها مماثلة لكلمة tebernaria ، وهو المصطلح الصحيح لأعمال كل من أفرانيوس، وأتا (Atta)، وقد نتفق مع ديوميديس عند هذا الحد الذي مفاده أن الـ togata لم تكن مصطلحًا لائقًا لأنواع الكوميديا المحلية التي تصور الحياة البسيطة في مدن الأقاليم [حيث - كما يخبرنا يوفيناليس - لم يكن أحد يرتدي العباءة toga اللهم إلا غطاء أو دثارًا]. وربما كانت الكلمة tunicato "العباءة " هي التي تطلق على زي الناس البسطاء إذا شئنا الدقة [عند أفرانيوس تعني tunicata popellus "= العباءة الشعبية"، وعند نايفيوس الذي بذل جهدًا في هذا

المضمار كانت الكلمة هي tunicularia]. وعلى أية حال، لم تكن الكلمة المختارة بالفعل وصفًا للزي على الإطلاق، ولكنها كانت لوصف "بيت الممثلين أو الشخصيات القائمة بالتمثيل"، وكما يقول ديوميديس: فإن كلمة tabernae كانت قبلاً مصطلحًا عامًا يطلق على المنازل الخاصة [quod tabulis tegerentur]، ونتذكر أن هوراتيوس كان يستخدمها بشكل محدد بمعنى "بيوت الفقراء = pauperum tabernae".

ويعتبر الكتاب المعاصرون أن الـ tabernaria هي "شكل الزي الذي كان يرتديه أفراد الطبقة الدنيا من عباءة الـ togata"، ويمكننا القول إن تيتنيوس هو الذي دون كلمة tabernariae، وكان يعني بها مسرحيات عن الذين يعيشون في السقائف [مثال ذلك مسرحيته عن القصارين]، بينما كتب أتا ، الأكثر تهذيبًا، وأفرانيوس كوميديا التوجاتا. ومما يبعث على الدهشة - في هذه الحالة - أن ديوميديس يعتبر أن أتا وأفرانيوس من كتاب كوميديا التوجاتا ودراما التابرناريا، بينما لا يذكر تيتنيوس - في أي موضع - باستثناء أنه مؤلف توجاتا . وفي الحق أن دوناتوس يذكر الـ togatae وtabernaria مرتين جنبًا إلى جنب ، كما لو كانت إحداهما مختلفة بشكل أو بآخر عن الأخرى، وكذلك فإن إيوانثيوس - في معرض تعريفه لهذين المصطلحين - يشتق الـ togata من:

ab scaenicis atque argumentis Latinis.

ويشتق التابرناريا من :

tabernaria - ab humilitate - argumenti ac stili .

لكن هذا تمييز بدون اختلاف، حيث إن الشذرات توضح أن كل أنواع الكوميديا المحلية تناولت حياة البسطاء [ربما بدافع الحصافة]. وأحيانًا يميل علماء قواعد اللغة إلى المغالاة في الدقة العلمية، لكونهم بعد أن حظوا بهذين المصطلحين

حاولوا دون حماس التمييز بينهما؛ فديوميديس يناقض نفسه عندما يشير - على عكس نظريته - إلى أتا بوصفه أحد كتاب كوميديا التوجاتا togatarum scriptor، كما يضعف حجته بشأن كوميديا البالياتا حين يستخدم كلمة palliati بمعنى ممثلي الكوميديا. وأخيرا يخلط دوناتوس الأمور بعضها بالبعض، حين يقول إن بعضهم يشير إلى كوميديا الباليانا بوصفها دراما التابرناريا.

ونخلص من ذلك إلى أنه رغم التنوع والالتباس يمكن القول إن الاستخدام العام في الماضي ميز كوميديا الباليانا وكوميديا الكريبيداتا بوصفهما يعنيان : «معالجات أو اقتباسات من الكوميديا اليونانية» ، وأن كوميديا التوجاتا، ودراما التابرناريا تعنيان "الكوميديا المحلية اللاتينية"، وتتمثل المحاولات الحديثة في تفسير crepidata على أنها تراجيديا مقتبسة، وأن tabernaria شكل عباءة togata الطبقة الدنيا، وهي كلها محاولات حادت عن جادة الصواب.

الملحق (E)

الستار في المسرح الروماني

سبق نشره في : [Hermathena,vol. lviii, pp. 104-115]

ربما كان الستار هو الإسهام الأكثر تميزا للرومان في تقنيات المسرح. ولنا أن نسأل : متى ظهر؟ ولماذا ؟ وما علاقة الستار aulaeum بالسديلة siparium المستخدمة عادة في العروض الميمية ؟ وما كيفية عملها ؟

ربما كان الإغريق خلال الفترات الزمنية الكلاسية يعرفون جيدًا استخدامات الستار، بوصفه شكلاً من أشكال الديكور أو المناظر المسرحية، وعلاوة على ذلك نجد أن الاستخدام الوقتي لستارة صغيرة يمكن حملها ونقلها، لحجب جزء من خشبة المسرح، وأن الباب غير مستخدم في الخلفية... إلخ، كان وسيلة معروفة جيدا لدرجة لا يمكن إنكارها أو غمط حق الإغريق فيها كلية[1]، وما من دليل على استخدام الإغريق لستار كبير ، يحجب خشبة المسرح بالكامل، وفي الحقيقة، يبدو أن تطور تقنيات خشبة المسرح الإغريقي، خاصة في أشكالها الأخيرة، كما يتضح من المسرحيات المتبقية، يفضي إلى القول بأن خشبة المسرح كانت مفتوحة على الدوام. ونجد أيضًا أن اقتباسات أو معالجات بلاوتوس وترنتيوس كانت تقرأ وكأنه كانت معدة لخشبة مسرح بدون ستائر. وكانت الشخصيات تقدم في البداية وتخرج في النهاية بطريقة توحي باستحالة وجود ما يعرف بإسدال الستار في البداية وفي الختام ، وهناك فقرة وحيدة من مسرحية "الأسرى" تقول :

hos quos videtis stare hic captivos duos .

« وها أنتم تشاهدون اثنين من الأسرى واقفين هنا ! »

وهذه الإشارة لا يمكن أن ترجح دليلاً على المسرحيات ككل. والدليل على وجود ستار متاح أثناء عرض المسرحية أقل وأضعف؛ ومن ثم فلم يكن هناك مناص من نقل الأشياء التي لم تعد هناك حاجة لها أمام سمع المشاهدين وبصرهم سواء بعذر أو بدون عذر، وهذا هو ما نستشفه من عبارة هاملت التي تقول : [«سوف أحمل الأحشاء إلى الحجرة المجاورة»]، ومن هذا نستشف غياب إسدال الستار عن المسرح الإليزابيثي، ولذلك فعندما يقترح ليسياخوس أن تنقل الأطباق التي تركها الطهاة أمام الباب للداخل، نراه يضيف عبارة عرجاء مفادها أنهم سوف يستكملون وجبتهم الأسرية [مسرحية "التاجر" الأبيات ٨٠٠-٨٠٢]، ونرى بوضوح الحرج الذي يصادفه كاتب الدراما، بسبب عدم وجود ستار في المسرح الإغريقي - الروماني.

ويقول دوناتوس [De Com. 12, 3] إن الستار aulaeum ظهر عام ١٣٣ق.م. :

aulaea quoque in scaena intextra sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est; pro quibus siparia aetas posterior accepit. [Cf. Varro, de Vit. Pop. Rom. Serv. ad Aen. i. 697].

ويبدو أن هذه الفقرات تعني أن الستائر المطرزة المزخرفة كانت من بين وسائل الترف التي أدخلت على قصر أتالوس Attalus، جنبًا إلى جنب مع العباءات القصيرة (المعاطف) chlamides ، والعباءات pallae والشبابيك plagae والأوعية الذهبية vasa aurea؛ وربما كان استخدام الستار aulaeum على خشبة المسرح - على الأقل في شكل سديلة - ابتكارًا رومانيًّا، ظهر على الأقل بعد عام ١٣٣ ق.م. وكان شيشرون أول من ذكرها عام ٥٦ ق.م. [Pro. Cael. 65]، حيث كان يقول عنها إنها كانت تُسدل في نهاية عرض الميمية، ويقدم لنا أوفيديوس الرواية الأكثر تفصيلاً عن رفع الستار [Met. x. 111-4]، حيث يبين أن الستار كان يرفع بنعومة، وأن الأشكال المنقوشة المطرزة كانت تبدو واضحة تمامًا عندما كانت تسدل بأكملها ؛ وبعدها كانت

تبدو للعيان وكأنها منتصبة على حافة المسرح، وعلى نحو مماثل يشير فرجيليوس [Georg, iii, 25] إلى (البريتونات) Britons المطرزة التي كانت ترفع الستائر، ومن الواضح أن الستائر كانت ترفع لإخفاء خشبة المسرح؛ فلقد حدثنا فايدروس الذي عاش خلال تلك الفترة الزمنية عن إسدال الستار في بداية عرض البانتوميم، كما يخبرنا هوراتيوس [Ep. II. i, 189] أن الستار كان يظل (مسدلاً) طوال أي عرض مسرحي متقن يستغرق أربع ساعات أو أكثر، وأن انتظار إسدال الستار يعني الانتظار حتى نهاية المسرحية [A.P. 154].

ولقد رأينا توًا أن إسدال الستار ظهر في المسرح الروماني عام ٥٦ قبل الميلاد على الأقل، ويوضح شيشرون، بمزيد من التفصيل، سبب ظهورها خلال الفقرة المشار إليها. وهو يقارن بين مسرحية بشكلها المعتاد وبنائها الفني وبين عرض الميمية، الذي يتوقف فجأة دون مقدمات عند إشارة محددة، وذلك بقوله:

mimi ergo iam axitus non fabulae : in quo cùm clausula non invenitur, fugit eliquis e manibus, dein scabilla concrepant aulaeum tollitur.

وفي المسرحية المألوفة، يتلقى المشاهدون تحذيرًا أو إشارة واضحة تفيد أن المسرحية في طريقها إلى النهاية، حتى قبل عبارة plaudite التي تدعوهم إلى التصفيق الختامي؛ ولكن بسبب طبيعة الميمية غير محددة الشكل أو المعالم، كان عرض الميمية ينتهي عن طريق إشارة خارجية، وكانت الوسيلة المستخدمة في ذلك الصدد - تبعًا لما قاله شيشرون - هي إسدال الستار، ولعل رواج الميمية والعروض المماثلة لها هو الذي يفسر لنا إدخال إسدال الستار ذاته .

وفي بواكير القرن الأول ق.م. نلاحظ سمات معينة استجدت على تأليف الدراما الرومانية والإنتاج المسرحي، فسرعان ما أصبحت تلك العروض المسرحية تتسم بمزيد من الروعة في العرض، وبمزيد من التفاهة والسطحية في المضمون

والمحتوى؛ وبالتالي نضب معين المسرحيات الأدبية الجديدة التي كانت تقدم على المسرح، وأصبحت كتابة المسرحيات الأدبية متعة خاصة لصفوة النبلاء من محبي الفنون ، وصار جل ما يقدم على خشبة المسرح هي عروض الهزليات أو إعادة عرض المسرحيات القديمة بشكل موسمي، ونسمع أن سولا كان مغرمًا بفرق عروض الميميات (μῖμοι) والبهاليل المضحكين (γελωτοποιοί) ، لدرجة أنه دون مسرحيات هزلية باللغة اللاتينية، كما نسمع أن بومبونيوس، ونوفيوس - كاتبي الهزليات الأتيلية - قد بلغا ذروة نشاطهما أثناء ذلك الوقت [Plut. Sulla 2, Athen. vi. 78]، وربما أسهم ظهور المناظر المرسومة عام ٩٩ ق.م. [Val. Max. II, 4] في خلق الرغبة في استخدام الستار الأمامي"، ولا شك في أن إسدال الستار - بمجرد إدخاله - لم يستخدم فقط في عروض الميميات ، ولكن أيضًا في الدراما المألوفة ، وفي الحقيقة، كما سنرى، فإن شيشرون يقدم بعض الأدلة في هذا الصدد.

وفي مسارحنا المعاصرة يكون الستار مرتفعًا حتى يكاد يصل إلى سقف المسرح تاركًا خشبة المسرح ظاهرة للمشاهدين بالكامل ، كما أنه كان يسدل ليلمس خشبة المسرح في نهاية العرض، ورغم أن إسدال الستار في مبدأ الأمر في مسارح ما بعد عصر النهضة كان يبدو أنه يتم بطريقة عكسية، فإن أحدًا لا ينكر مدى ملاءمة الترتيبات الحديثة، ولقد أثارت الطريقة الرومانية في استخدام الستار aulaeum إشكاليتين واضحتين : أولاهما كيف تم تفادي شل الحركة على المسرح عند إسدال الستار؟ وثانيهما كيف يرفع الستار ويسدل بكامله عندما لا يكون هناك - كما هو مفترض عمومًا - شيء ما أعلاه يمكن ربط الحبال إليه ؟ وعندما نجد في أطلال المسارح الرومانية آثارًا لتجويف أسفل أرضية المسرح بالقرب من مقدمة خشبة المسرح نفسها، وتصل إلى أقصى امتداد لها، يبدو كأننا عثرنا على إجابة لإشكالية المكان الذي يستقر فيه الستار أثناء العرض المسرحي، ولقد وقفنا حقيقة على دليل يثبت أنه كانت هناك

أغراض أخرى لإحداث فتحات في الستار ، مثل ظهور (الأطياف) من العالم السفلي، ومنها رأينا كيف ظهر كاتينوس Catienus لمخاطبة أمه بالعبارة الشهيرة: «إنني أتضرع إليك يا أماه! : mater, te apello! » حتى يصل صوته إلى زميله الممثل الأصم فوفيوس عند معاودة عرض مسرحية إليونا (Iliona) لباكوفيوس ، وفقًا لما يقوله شيشرون [Sest. 126]:

emergebat subito cum sub tabulas subrepserat, ut "mater, te appello" dicturus videretur.

وهذا ما يخبرنا به الشارح Scholiast:

in eo est argumentum ita dispositum ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulae(i) patre procedat.

ويُعتقد أن وظيفة الستار أو تشغيله قد ارتبط بمجموعة الحفر التي وجدت أحيانًا في أرضية خشبة المسرح الذي يستخدم فيه الستار المفتوح، ولقد اقترح مازويس (Mazois) أنه كان هناك عمود أجوف يمتد من أسفل كل حفرة إلى مستوى خشبة المسرح، في حين أنه كان هناك عمود أرفع سمكًا ينزلق داخل عمود أضخم منه [عن طريق حبل يُربط إلى أسفل العمود الداخلي وأعلى العمود الخارجي]؛ كي يظهر فوق مستوى خشبة المسرح، بحيث يرفع الستار معه، وبهذه الطريقة استطاع الشخص الموجود في أي من الجناحين أن يرفع أو يسدل الستار عن طريق شد الحبل أو إرخائه، حتى لو لم يكن هناك شيء في الأعلى تربط البكرات إليه، وللتبسيط سأعرض نظرية مازويس [بقدر ما فهمتها]، بالشكل الذي لاقى قبولاً عند فيشتر (Fiechter) [Baugesch Entwick. des ant. Theat.]، وأعني بذلك قوله بوجود قسمين فحسب في كل عمود؛ والحق أن فيشتر يعيد صياغة وصف مازويس [Fig. 119]. ولا أراني جديرًا بمناقشة الدليل الأثري، وأرغب في قبول الرأي القائل بأن الحفر أو

الفتحات صممت لوضع الأعمدة الأقل سمكًا داخل الأعمدة الأضخم، ولا أجدني أيضًا قادرًا على الخوض في إشكالية وجود مشكلة هندسية في رفع ستار ضخم بهذه الوسيلة وقدرة الرومان على حلها، وحيث إن الأعمدة كانت ترفع بالضرورة فوق خشبة المسرح عندما يرفع الستار الذي تحمله هذه الأعمدة، وحيث إن من الصعب افتراض أنه عند إسدال الستار، كانت هذه الأعمدة تظل واقفة فوق خشبة المسرح، ومن ثم تعوق رؤية المشاهدين، فيبدو أننا مضطرون لقبول نظرية الأقسام المتداخلة. ولا تزال أمامي عقبتان: أولاهما تساؤل مفاده ، أليس من الصعوبة بمكان الاعتقاد بأن الرومان انتقلوا مباشرة من مسرح بلا ستائر إلى هذه الطريقة الدقيقة المعقدة البارعة في استخدام تقنية إسدال الستار ؟ وألا يكون من الأيسر أن نتخيل أن الستار كان يعمل في البداية بطريقة أسهل وأبسط ؟ أما الأخرى : فلو أننا وقفنا على دليل على تقنية تشغيل إسدال الستار في أواخر عصر الإمبراطورية، لا يمكن تفسيره في ضوء نظرية مازويس، أفلا يكون ذلك أدعى لتناول الأمر برمته من جديد ؟

وسأنحي الآن جانبًا موضوع الستار aulaeum ، لأتحول إلى شكل آخر من ستائر المسرح، وهو السديلة siparium. ويتراوح معنى هذه الكلمة بين supparum بمعنى الشراع الأعلى ، أو الدثار الخارجي للنساء.

وليس هناك وصف لإسدال هذا النوع من السدائل spiarium أو رفعه في أي مكان، ولكن أبوليوس يشير إلى أنه كان يطوى، ولا بد أن استخدام الستار كان شائعًا على أيام شيشرون كما يتضح من عبارته (post siparium = خلف المنظر)، وهي على عكس عبارة (in exostra = ذو رؤية كاملة) [de Prou. Cons. 14]. ونرى دوناتوس (l.c.) - بعد أن لاحظ أن الستار قد استبدلت به السديلة على خشبة المسرح ، يصف هذه العملية بأنها :

mimicum (v.l. minutum) vellum quod populo obsistit dum fabularum actus commutantur.

ويبدي فيستوس (Festus) الملاحظة التالية :

siparium quo in scenis mimi utuntur, dictum ait Verrius a velamento quod vocatur alias aulaeum.

ويستخدم سينيكا [Dial. ix.xi-8] كلمة siparium بمعنـى (الميمية mime) على أنها نقيض كلمة cothurnus = "التراجيديا". ويتحدث يوفينـاليس [viii 185] عن نبيل مفلس يتكسب من رفع عقيرته في السديلة siparium ، بوصفه ممثلاً في ميمية "الشبح" لكاتولّوس [أحد كتاب الميميات]، ويضيف الشارح Scholiast إليها العبارة التالية:

siparium velum est sub quo latent paradoxi cum in scaenam prodeunt, aut ostium mimi.

وربما تكون هذه الملاحظة الأخيرة هـي الأكثر وضـوحًا، ويبدو أن السديلة siparium بمثابة شاشة محمولة يتوارى خلفها ممثلو الكوميـديا، انتظـارًا لـدورهم في الظهور (مثل الكواليس الآن)؛ [وربما تظهر بوضوح عند Dieterich's Pulcinella, pl. 2]، وكانت هذه السديلة تخدم ممثلي عروض الميميات بوصفها ستارة أمامية ، وكذا بوصفها منظرًا خلفيًا، وكان بوسع الممثلين وصـفها حيثما يـشاءون؛ وكـانوا يقفـون خلفها انتظارًا لحلول دور كل منهم في الظهور، عندما يـشق الممثـل طريقـه عـبر ممـر فاصل في منتصف الستارة، ثم يظهر نفسه للجمهـور، وفي العـرض كـان هـذا الممـر الفاصـل يـستخدم بمثابـة بـاب للمنـزل ، وتتـضح الحاجـة إليـه في ميميـة مجموعـة أوكسيرنخوس البردية، وعندما وجدت عروض الميم طريقها إلى المسرح كان الممثلون يصطحبون السدائل spiraia معهم ، ويسوق ديوميديس تفـسيرًا بـديلاً للمـصطلح (planipes = حافي القدمين) ، في ضوء حقيقة أن ممثلي الميميات لم يكونوا في وقتٍ مـا يقفون على خشبة مسرح مرتفعة، بل يقفون في باحة الأوركسترا، حيث تعـودوا عـلى وضع أدواتهم instrumenta وتقديم عرضهم، ولنا أن نسأل : ما عسى أن تكون هذه الأدوات إن لم تكن السديلة؟ يقول فيستوس عن ممثلي الميميات ما يلي :

solebant (enim saltare) in orchestra dum (in scaena actus fa) bulae componerentur.

وحيث إن باحة الأوركسترا كانت مشغولة بمقاعد أعضاء مجلس الشيوخ في المسرح الروماني، فلا بد أن ممثلي الميم - مثلهم في هذا مثل باقي مقدمي العروض - كانوا يظهرون على خشبة المسرح، إذ يتضح من رواية شيشرون أن الستار كان يرفع في نهاية العرض، وحتى على خشبة المسرح الروماني - على أية حال - ربما كانت السديلة التقليدية siparium لا زالت ذات فائدة، وربما جاز لنا أن نتصور أن عروض الميميات على خشبة المسرح، كانت بمثابة فاصل أو فترة راحة بين العروض الأخرى (embolium) أو أنها كانت عروضًا تالية (exodium) تعرض عقب العرض الأساسي. ولو أن الممثلين كانوا قد ظهروا خارجين من أبواب المنزل نفسها، ومثلوا أدوارهم أمام الخلفية ذاتها مثل ممثلي الدراما التي عرضت آنذاك توًّا على خشبة المسرح، فربما بدا الإيهام الدرامي مختلاً غامضًا [٣]. وبناء على ذلك فربما نخمن أنه عند رفع الستار aulaeum في نهاية المسرحية، كان عارضوا الميميات ينصبون خلفها سديلتهم الخاصة siparium في انتظار إسدال الستار aulaeum مرة أخرى، وعلى أية حال فإننا ندرك مغزى الأمر، فمن الواضح من الدليل الذي ساقه شيشرون ويوفيناليس أن كلا من الستار aulaeum والسديلة siparium كان يستخدم في الوقت المخصص له.

ونقف على دليل، بخصوص استخدام الستار aulaeum والسديلة siparium معًا، عند أبوليوس [Met. x. 29].حيث نرى لوكيوس - وهو في هيئة حمار - ينتظر دوره على خشبة مسرح في مدينة كورنثة؛ وفي تلك الأثناء ينتهز الفرصة لالتهام العشب وهو يتلصص عبر الباب المفتوح، والمفترض أنه يقف عند باب مدخل الجوقة (parados) ، وبهذا يكون بوسعه رؤية خشبة المسرح والأوركسترا في آن. وكان ذلك في أثناء قيام من يقومون برفع الستار من الفتيان والفتيات بأداء الرقصة الحربية pyrrhic؛ وعندئذ يسمع دوي قرع الطبول:

« aulaeo subducto et complicitis sipariis scaena dispointur ».

ويترجم بتلر Butler هذه الجملة كالتالي : "انسدل الستار الكبير (aulaeum) . ورفعت السدائل الصغيرة (sipariis) وظهر المسرح مرتبًا أمام أعيننا"، وتقدم لنا هذه الترجمة صورة واضحة، ولا بد أن الرقصة التمهيدية تمت في الأوركسترا، ثم انزاحت الستائر، وبذا يرى المشاهدون مشهدًا أكثر تركيبا وتفصيلاً على المسرح [حيث كانت هناك كومة كبيرة من الخشب... إلخ]. ويفصح بول Bulle [Untersuchungen an Grich. Theat. p.285,1] عن رأى مماثل ، حيث يترجم كلمة subducto على أنها (nach unten gezogen)، وتتمثل المشكلة في أن الفعل subductere لا يعني "يُنزل" في أي موضع آخر، ومن الممكن أنه يستخدم مرارًا بمعنى "يرفع" [وهذا المعنى ينقله Georges مستشهدًا بهذه الفقرة المحددة]. ويفهم فيشتر [op. cit., p. 120] أن أبوليوس يعني أن الستار aulaeum كان يرفع لحجب خشبة المسرح، بينما كانت السدائل siparia تطوى معًا للسبب نفسه؛ وحينئذ يتم الإعداد للمشهد الجديد خلف الستائر؛ ومن سوء الحظ أن أبوليوس نسى أن يخبرنا بأن الستار aulaeum كان يسدل مرة أخرى كي يظهر المشهد الجديد الذي انتهى الإعداد له، وهذه الرؤية تضع معنى subducto في مكانه الصحيح على أقل تقدير. لكن : هل كان المشاهدون يجلسون صابرين غير متبرمين، وهم يحدقون في الستار aulaeum أثناء الإعداد لمشهد شديد التفصيل خلفها ؟ وعند أبوليوس [Met. 1-8] نرى عبارة :

aulaeum tragicum dimoveto et siparium scaenicum complicato.

ومن الواضح أن تأثير طي السدائلsiparia كان يتمثل في إظهار شيء ما، لا حجبه عن الأنظار؛ ولا بد أن عبارة complicititis sipariis - بناء على ذلك- تعني في هذه الفقرة التي بين أيدينا ، أن السدائل siparia كانت تطوى معًا، لكي تظهر خشبة المسرح؛ وأن عبارة aulaeo subducto كانت جزءًا من العملية نفسها. وبذلك تكون عبارة "كان الستار aulaeum يرفع" ترجمة أكثر قبولاً، وهذا هو المعنى الممكن للفعل subducere، لكن إذا كانت العملية المشار إليها تتمثل في إسدال الستار

بالفعل، فإن الفعل subducere الذي يعني مرارًا "يرفع"، سيكون كلمة غير ملائمة أو خاطئة، وإذا كان المعنى الذي يقصده أبوليوس هو نقل الستار aulaeum برمته أو تحريكه، فليس أمامنا سوى افتراض أن طريقة تشغيل إسدال الستار قد هجرت خلال القرن الثاني، ويعتقد فيشتر، رغم أنه يفهم أن كلمة aulaeum هنا تعني إسدال الستار بالطريقة الكلاسية التي جرى العرف عليها ، يعتقد بناء على أسباب أخرى مختلفة تمامًا في أن الطريقة الكلاسية لتشغيل الستار تغيرت خلال القرن الثاني، وفي ثلاثة مسارح تنتمي إلى هذه الفترة [مسرح دوجا Dugga، ومسرح تيمجاد Timgad، ومسرح أثينا Athens] كانت هناك فتحات أو ثقوب للأعمدة ، وليس هناك أي أثر للستار ذي الفتحات؛ ومن ثم اعتقد فيشتر أن الستار - ابتداء من هذه الفترة - كان يشد (يربط) صباح العرض إلى أعمدة يمكن نقلها ، وأنه كان ينقل مرة أخرى مع نهاية العرض، وإذا حاولنا تطبيق ذلك الرأي على الحالة الراهنة، فعلينا أن نفترض إما أن الستار aulaeum كان يرفع ويسدل بين الفقرات المتعددة لبرنامج اليوم؛ وأنه عندما يسدل بسبب عدم وجود ستار ذي فتحات، فلا بد أنه كان يظل مكومًا على خشبة المسرح، بينما تختفي الأعمدة تحت الأرض [وهي وجهة نظر لا تحل مشكلة تفسير معنى subducto، بل إنها تزيد الأمور تعقيدًا بقولها إن الستار كان يترك مكومًا على خشبة المسرح أثناء العرض الرئيسي]، أو أن الستار aulaeum كان لا يتم استخدامه كستارة منسدلة على الإطلاق، غير أن هناك ثلاث إشارات من القرن الرابع تذكر رفع الستار وإسداله ، نقف على اثنتين منها عند أميانوس ماركيلينوس : الأولى منها [xvi. 6, 3] هي :

Dorus evaenuit et Verissimus ilico tacuit velut deposito.

(حيث يكون إسدال الستار علامة على نهاية العرض)، أما الثانية [xxviii 6.29] فهي :

ut ne quid cothurni terribilis fabulae relinquerent interntatum, hoc quoque post depositum accesit auleaeum.

(حيث يكون إسدال الستار من جديد علامة على نهاية المسرحية التراجيدية التي يأتي بعدها فترة خروج الجوقة exodium)، وتشير الفقرة الثالثة إلى رفع الستار. ويخبرنا دوناتوس [Eun. Praef. 1-5] أن ترنتيوس تفادى الفواصل أو الوقفات بين الفصول (ne ante aulaea sublata fastidiosus spectator exsurgeret=)؛ خشية أن يمل المشاهدون ويغادروا أماكنهم قبل رفع الستار [للفصل الجديد أو في نهاية المسرحية]، ومن المصادفة أن توحي هذه الفقرات بأن الرواية المنقولة للتو عن دوناتوس والتي مفادها أن السديلة siparium حلت محل الستار aulaeum يمكن بالكاد اعتبارها صحيحة في مجملها.

كان إسدال الستار معروفًا - إذن - لدى أميانوس ماركيلينوس ودوناتوس، وكانت طريقة تشغيله على غرار الطريقة الحديثة تمامًا، أي كان يرفع في بداية العرض ويسدل في نهايته. وينقل لنا معجم الكنز Thesaurus اللاتيني وجهة النظر المتمثلة في هذه الفقرات التي وردت عند ماركيلينوس، وما من طريقة أخرى سوى هذه - في رأيي - لتفسير الفقرة المنقولة من قبل عن أبوليوس، وكل ما لدينا - تقريبًا - من إشارات أدبية إلى إسدال الستار كانت بعد عصر الإمبراطور تيبريوس، وبناء على ذلك فهي تشير إلى أن تشغيلها كان يجري بطريقة على العكس تمامًا من الطريقة التي كانت معروفة لشيشرون، وفرجيليوس، وأوفيديوس وفايدروس، ولا بد أنها كانت آنذاك قد بقيت على حالها خلال العرض كي لا تقف حائلاً أمام الرؤية، لكن -وفقًا لنظرية مازويس- فإن الستار ربما لم يكن يرفع إلى مستوى قمة الأعمدة الموجودة في العمق، وكان من المستحيل رفع كل من الستار والأعمدة بمنأى عن الأنظار، وبقدر ما أعلم، لم تخطر هذه المشكلة على أذهان الآثاريين ، وبالتالي فليس ثمة حل يقدمونه لها .

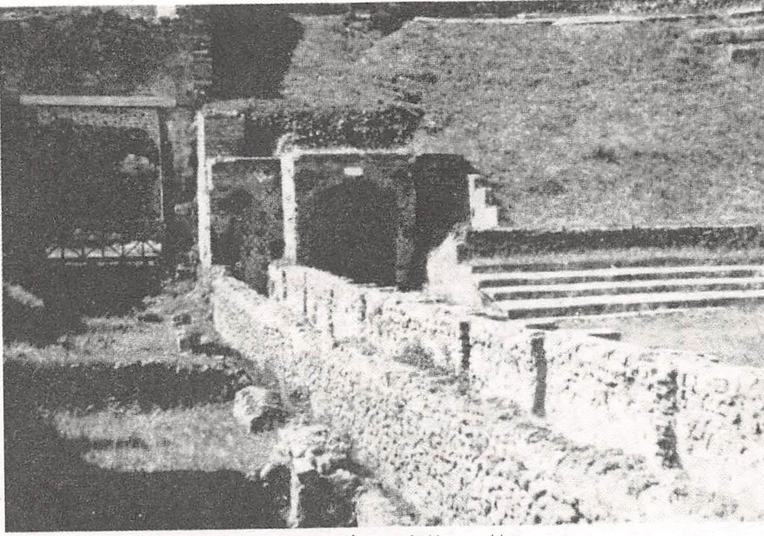
وكان من الضروري كي يبقى الستار مرفوعًا من أجل ألا يعوق رؤية خشبة المسرح ، أن يتطلب الأمر وجود شيء ثابت فوق خشبة المسرح تشد إليه الحبال. وكانت هذه الحبال مستخدمة في رفع الأشياء الأخرى من فوق رءوس المشاهدين، وهذا هو ما يخبرنا به بلوتارخوس [Sulla xi]، حيث نسمع عن وجود تمثال لربة النصر صنع كي يحلق عاليًا في المسرح المقام في برجامون، ويتحدث يوفيناليس [iv. 22] عن فتيان كانوا يحملون عاليًا على مظلات مرتفعة فوق رءوس المشاهدين :

et pegma et pueros inde ad velaria raptos.

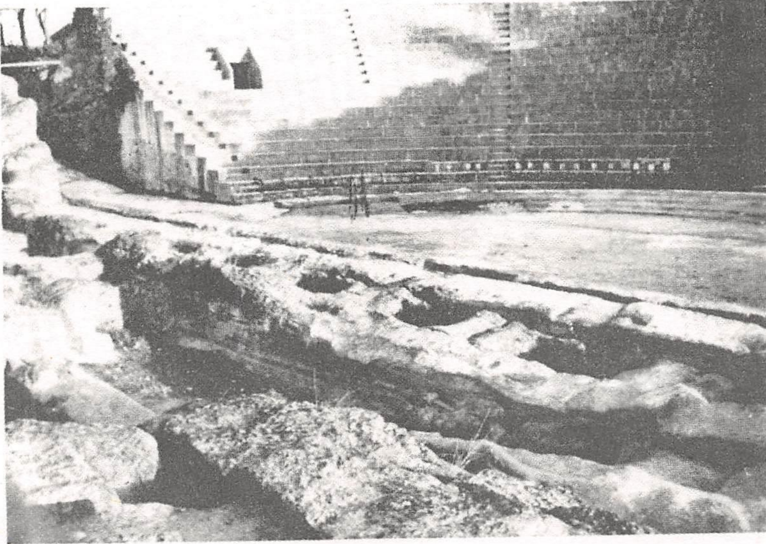
وعلى الأقل فربما كان إسدال الستار يتم - خلال عصر متأخر - بحيث يشد إلى شيء ما. وربما يحدس المرء أنه كان يتم إقامة أعمدة دائمة، بحيث يوجد واحد منها عند طرف خشبة المسرح، ولعلها كانت محجوبة في الكواليس، وثمة احتمال آخر يتمثل في أن الستار كان يشد إلى سقف خشبة المسرح. لكن إذا سلمنا بوجود هذا في فترة متأخرة، أفلا نسلم بوجوده في فترة أسبق عنها أيضًا ؟ ويعتقد فيشتر أن سقف خشبة المسرح في المسارح المكشوفة كان دليلاً على وجود السقف الذي يغطي مبنى المسرح بالكامل في حالة المسرح المسقوف theatrum tectum، كذلك كان يعتقد أن سقف المسرح في مدينة بومبي يرجع إلى عام ٨٠ ق.م، ويتفق الرأي بضرورة حماية خشبة المسرح بسقف دائم مع التطورات الأخرى التي استجدت [مثل طلاء مبنى المنظر المسرحي] التي ظهرت خلال بواكير القرن الأول، وما أن تم وضع سقف للمسرح، مرتفعًا كان أو منخفضًا، حتى ظهرت معه فيما يبدو فكرة إسدال الستار، ولاشك أنه كانت هناك عدة تجارب - كما هو الحال حاليًا - ومن الواضح أن أول تجربة تمثلت في رفع الستار لحجب خشبة المسرح وفي إسداله لإظهارها، وأحسب أن الأعمدة المتداخلة(١) - لو أنها كانت قد وجدت - كانت تطويرًا للتجربة الأولى ؛ إذ إن الغرض منها لم يكن جعلها قوة لرفع الستار فحسب، بل لضمان أن يرفع الستار بطريقة سلسة، أو ربما لتخفيف الثقل، وربما كانت هناك أداة بسيطة للغلق والإحكام بحيث تجعل

الأعمدة صلبة متماسكة عندما تبسط وتمتد لآخرها، وبحيث يمكن إرخاؤها إذا أريد إسدال الستار مرة أخرى. وبعبارة أخرى، كان نظام الأعمدة المتداخلة مجرد إضافة إلى القاعدة الأساسية المعقولة التي مفادها أن الستار كان يرفع ويسدل بواسطة الحبال المربوطة إلى شيء ثابت، كان على الأقل مساويًا لارتفاع قمة الستار المرفوع بكامله.

ولدينا سبب وجيه في الاعتقاد بأنه - أثناء فترة زمنية ما بين حياة فايدروس وحياة أبوليوس - ظهر النظام الجديد في تشغيل الستار بالشكل الذي نراه في المسرح الحديث، ولا بد أن قمة الستار أصبحت آنذاك مرفوعة باستمرار؛ ولا بد أن أسفلها كان يشد لإظهار خشبة المسرح، ثم يسدل لحجب الرؤية،ومن ثم أصبحت الأعمدة المتداخلة والستار المنسدل بلا فائدة تذكر؛ وفي الحقيقة فإن فيشتر [ص ١٢٣] يذهب إلى أنه خلال القرن الثاني اختفى الستار المفتوح. فلا داعي إذن - على أية حال - أن نفترض أن تغيير النظام قد حدث في كل الأماكن في الوقت نفسه ؛ فالأمر معتمد إلى حدٍّ بعيد على الظروف المحلية، وعلى مساحة المسرح، وعلى طبيعة العروض التي صمم من أجلها هذا النظام.. إلخ. ففي فيرولاميوم Veraelamium مثلاً، يبدو أن فتحات الأعمدة كانت تُسد في فترة مبكرة، رغم استمرار العمل بنظام الستار المنسدل. ونسأل : أفلا يساورنا شك في أنه كان لكل مسرح - خلال أي فترة محددة - طريقته الخاصة في استخدام الستار؟



المسرح الكبير "في بومبي"



المسرح الروماني
عرض فتحات ستائر المسرح

ويتحدث أبوليوس مرتين عن استخدام الستار aulaeum والسديلة siparium معًا، بغرض حجب خشبة المسرح، فعندما يرفع الستار aulaeum لإظهار خشبة المسرح، تطوى السدائل siparia للغرض ذاته، والحق أن السدائل في هذه الإشارات يمكن بالكاد أن تكون بمثابة مناظر محمولة يستخدمها ممثلو الميميات، وربما أصاب بتلر كبد الحقيقة حين ترجم عبارة sipariis complicitis بالتالي : "كانت السدائل الأصغر تسحب للخلف"؛ وتبدو الصورة أنه بينما كان الستار aulaeum يحجب خشبة المسرح بالكامل، كانت السدائل siparia تعلق في الكواليس، فعندما نجمع ستارة النافذة ونطوي الستائر الجانبية (في منازلنا)، فإننا نفعل أمرًا مشابهًا إلى حدٍّ ما لهذا الذي يحدث في المسرح. فمثل هذه السدائل siparia قد تكون مفيدة بشكل خاص لو أن الستار aulaeum لم يصل تمامًا من طرف حافة خشبة المسرح إلى طرفها الآخر. ويجدر بنا أن نضيف أنه في مسرح مدينة دوجا Dogga – حيث لا نقف على أي أثر للستار المفتوح – هناك نقش يسجل وجود السدائل siparia على النحو التالي :

« scaenam cum siparis et ornamentis omnibus et ... »

. وإن ذكر كلمة (σεiφαροι) (= الظلل، جمع ظلة) مدونة في نقش وجد في مدينة إفسوس، يوحي أيضًا بأن المصطلح siparia ربما استخدم أحيانًا بمعنى شكل أداة مستديمة من أدوات المسرح، أكثر من الشاشات المحمولة في عروض ممثلي الميميات ، ويجب ألا ننسى ملاحظة فيستوس بأن فيريوس Verrius قد ماثل بين كلمتي aulaeum وsiparium، وعندما يخبرنا دوناتوس بأن السديلة siparium قد حلت في زمانه محل الستارة aulaeum، فيبدو أنه يشير إلى عرض لإحدى كوميديات ترنتيوس، ولدينا سبب وجيه في الاعتقاد بأن أي عرض من هذه العروض وأمثالها في أواخر عصر الإمبراطورية قد تأثر بقوة بفن الميمية؛ ومن ثم يحدثنا دوناتوس عن الاستعانة بممثلات لأداء الأدوار النسائية. وهكذا فربما أسهم تأثير الميمية في العودة

إلى استخدام السديلة siparium مرة أخرى، ومن الضروري أن نتـذكر الإيـضاحات المتكررة عن الستائر الصغيرة في الصور الموجودة في مخطوطات ترنتيوس.

الملحق (F)

تغيير المنظر وتغيير خلفية المسرح: مسألة الأدوات

كتبت مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس مثل كل الدراما الإغريقية للعرض في مسرح بدون ستائر في الهواء الطلق. وما دام المسرح مفتوحًا للمشاهدة باستمرار، لم تكن هناك محاولات لتغيير الخلفية، رغم إمكانية تغيير المنظر الخيالي حسب الرغبة. ولذلك، في الدراما الوسطى، ربما تمثل المسرح في أي مكان، وهي حرية انتقدها سيدني Sidney وأبقى عليها شكسبير، ويبدو أن تغيير المنظر في الدراما الإغريقية كان قاصرًا على فترة مبكرة؛ ففي مسرحية "الصافحات" يتحول المنظر من دلفي إلى أثينا، ويتغير في مسرحية "السلام" من الأرض إلى السماء، وفي مسرحية "الضفادع" من الأرض إلى هاديس (العالم السفلي).

ويمكن تصنيف النظريات التي لا تحصى، بشأن خلفية المسرح الإغريقي، إلى مجموعتين رئيسيتين، ويتمثل المبدأ العام للمجموعة الأولى في أن بيت الممثلين الذي يطلق عليه في مواضع أخرى skené أو مبنى المنظر الدائم كان بشكل خاص يطوع لحاجات كل مسرحية، أما مبدأ المجموعة الثانية فيتمثل في أن مبنى المنظر الدائم كان يحجب بأدوات المسرح، وفي سعي مؤيدي كلا الرأيين للوقوف على دليل حقيقي يؤيد صحتها لم يكن أمامهم سوى نصوص المسرحيات والأدلة الموجودة على رسوم المزهريات والرسوم الجدارية، التي يفترض أنها كانت تستلهم بطريقة ما من العروض المسرحية، ومن سوء الطالع أن هذه الحجج الجدلية تفتقر على الدوام منطقًا رئيسيًا، وليس لدينا دليل على أن التوصيفات اللفظية للبيئة الخيالية كانت تتمثل بالرسم في إطار أو محيط مادي، أو أن الرسوم القديمة حتى لو كانت تحتوي على تفاصيل يتفق على كونها مسرحية في الأساس، فهي باعتبارات أخرى، نسخ حقيقية أو نسخ لعروض مسرحية.

ويخبرنا أرسطو [Poet. iv] بأن سوفوكليس هو من أدخـل σκηνογραφία والممثل الثالث، لكن فتروفيوس [vii, praef. II] يؤكد أن أجاثارخوس هو أول مـن استحدث scaena، وكان ذلك في أوج نشاط آيسخيلوس بوصفه كاتبًا دراميًا [أو ربما بناء على توجيهات آيسخيلوس نفسه]. ويرى بيكارد - كامبردج [,Theat. of Dion p. 124] أن أجاثارخوس رسم تصميمًا معماريًا وفقًا لقواعد رسم الخلفيـة المسطحة. ومن الواضح أن ما فعله يتمثل في رسم واجهة مبنى المنظر حتى يضفي عليها مـسحة جمالية معمارية يغلـب عليهـا التكلـف في الأبهـة ، بوصـفها خلفيـة دائمـة للعـروض الدرامية من كـل الأنـواع، وربـما ترجـع أولى مـسرحيات آيـسخيلوس، "الفـرس"، "بروميثيوس مقيدًا"، "السبعة ضد طيبة" إلى زمن لم يكن فيه مبنى المشهد (المنظـر)، لكن من ثلاثية "الأوريستيا" فصاعدًا نجد أن أحداث المسرحيات التي وصلتنا ترتبط تحديدًا بنوع ما من المباني أو المساكن في الخلفية، سـواء كانـت معبـدًا أو قـصرًا أو بيتًـا خاصًا أو بيوتًا أو خيمة أوكهفًا، ومن نفس المسرحية فصاعدًا أيـضا ترسـخت قاعـدة الممثلين الثلاثة، ومن الواضح أن هدف هذا المنظر الدائم skené للمبنـى هـو تحديـد سكن الممثلين الثلاثة، وكانت مهمة أجاثارخوس تتمثل في تجميل واجهة المبنى، ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا كانت تؤدى كل الـدراما الإغريقيـة أمـام خلفيـة دائمـة، وهـي واجهة مبنى المنظر بأبوابه الثلاثة، وإذا صح هذا الرأي يخطئ المرء حين يترجم كلمـة σκηνογραφία بمعنى رسم المنظر.

وترتبط تقاليدنا المعاصرة للمناظر الواقعية بمجموعة من الظروف والملابسات شديدة البعد والاختلاف عن المسرح الإغريقي ؛ فالمسرح عنـدنا مبنـى محـدد الإطـار وتستخدم فيه الإضاءة الصناعية ومن خلال إظـلام القاعـة وإضـاءة خـشبة المـسرح يتركز انتباه المشاهدين على المسرح لأنهم لا يستطيعون رؤية شيء سواه. أما الإغريـق فكانوا يجلسون في مـسارح مفتوحـة بـدون سـقف، وينـصرف انتبـاههم بعيـدًا عـن

الممثلين، وينظرون إلى منظر مضاء بضوء الشمس الحقيقي هو الأروع حقيقة من كل الأضواء. ورغم كل ما قدمه أجاثارخوس ومن جاء بعده، حاولوا جهد أنفسهم الانسجام مع الطبيعة قدر الإمكان. وإذا ركز المشاهدون على الدراما، لم يكن ذلك إلا سبب كم الإثارة في الأحداث الدرامية نفسها وكلمات الممثلين وأفعالهم.

وليس هناك دليل حقيقي على أن الإغريق حاولوا تكييف الخلفية مع المسرحية، ولا يقوم افتراض بأنهم فعلوا ذلك على شيء، سوى تقاليدنا الخاصة بالمنظر الواقعي، وهي فرضية تنسف صحتها لأنها تؤدي في الغالب إلى نتائج غير حقيقية.

ويُتفق على القول بعرض عدة مسرحيات على مسرح ديونيسوس في يوم واحد، وفي عام ٤٣١ ق.م. عرض يوربيديس مسرحيات "ميديا" و "فيلوكتيتيس " و"ديكتيس" والمسرحية الساتيرية "ثيرستاي"، التي يفترض بعدها تقديم مسرحية كوميدية، ومن ثم تغيرت الخلفية الخيالية من قصر إلى شاطئ البحر، ثم إلى الريف، وأخيرًا إلى منزلين أو ثلاثة منازل خاصة، وإذا افترضنا أن الخلفية المرئية كانت تتغير قليلاً بين مسرحية وأخرى فلا بد من قبول القول بأن هذا التغيير لم يكن ليستغرق وقتًا طويلاً ويتم تحت بصر المشاهدين، وإذا كانت الحقيقة هي غايتنا، كيف لنا أن نفترض أن قصرًا يبدو حقيقيًا تغير مثلاً إلى كهف يبدو حقيقيًا أيضًا؟ ومن ناحية أخرى، إذا اقتنعنا بالتغيرات الطفيفة والرمزية ليس إلا، وإذا قبلنا قول جاردنر [The Scenery of The Greek Stage. J.H.S., xix, 1899, pp. 252-68] قد نفترض وجود بعض الصخور المتناثرة على خشبة المسرح. أيكفي هذا لإقناع المشاهدين؟ ففي حالة عرض دراما ساتيرية، من الواضح أننا تخلينا عن شرط الواقعية، وربما نقبل أيضًا التقاليد بكل بساطتها المطلقة وأن وجود بعض الصخور المتناثرة على خشبة المسرح ليس سوى أداة بسيطة للخيال، فبدلاً من مساعدة المشاهدين على نسيان عدم ملاءمة الخلفية، سوف يركزون عليها، وسوف ينصرفون للتو قبل عرض المسرحية التالية.

وإذا تخلينا عن الرأي القائل بإمكانية إجراء التغييرات في الشكل بالطريقة التي تجعلها ملائمة لدرجة الإقناع، في فاصل زمني قصير بين مسرحية وأخرى، وإذا كنا - ولا نزال - نسعى لإيجاد خلفية تشبه المكان الخيالي، فربما نتأثر بالفرضية البديلة لأدوات المسرح. وقد لقي هذا الفرض قبولاً ملحوظًا لدى بيكارد-كامبردج وهو يؤكد [Theatre of Dionysus, pp. 122-33] أن تغييرات المنظر، اتضحت من خلال استخدام الأشرعة والألواح واللوحات المطلية، التي يمكن نقلها إلى المكان بسهولة. بعبارة أخرى، كانت هناك أدوات لكل أنواع المناظر يمكن نقلها بسهولة، ويضعها عمال المسرح في المكان علانية في وجود المشاهدين دون إثارة حفيظتهم وشكوكهم، ولا يزعم أن هذا أكثر من مجرد نظرية، وفي الواقع يستبعد ملاحظات معينة يشوبها الغموض عند قدامى المؤلفين [p. 122, note 2] التي اعتبرت دليلاً على هذه المناظر". [تنتمي كلمة الستار التي ذكرها بولّوكس، (iv, 131) إلى البرياكتوس انظر الملحق ب]. ويتمثل السبب في طرح هذا الفرض عامة في افتراض أنها تقدم طريقة سهلة وعملية لتكييف الخلفية لحاجات كل مسرحية بدورها، ورغم ذلك نراها تثير إشكاليات خطيرة، تناول بعضها بيرس جاردنر في مقالة استشهدنا بها من قبل [ص ٢٥٨، من كتاب سالف الذكر] حيث يقول : ليس هناك مبرر لفكرة أن رسام المنظر في القرن الرابع كان يبسط عبر الجزء العلوي من المنظر الدائم skené لوحة كبيرة تمثل السماء، وعبر الجزء الأسفل من تلك الواجهة لوحة أخرى تمثل مكانًا بعينه، مزودة بأبواب تشبه أبواب المنظر الدائم على خشبة المسرح.

ولقد وضحت للتو أن الأبواب في الكوميديا الرومانية كانت تتحمل قدرًا كبيرًا من القرع والركل، ولا يثير هذا أي إشكالية إذا كنا نتعامل مع أبواب خشبية قوية في مبنى المشهد ، ونسأل: هل كان ذلك ممكنًا إذا صنعت تلك الأبواب من الخشب الخفيف أو القماش ؟ ولا أعرف المسافة التي يفترض أن تكون فيها هذه

اللوحات أمام المنظر الدائم، ونرى ميركوريوس في مسرحية "أمفيتريو" يقف على سقف المنزل وفي الأسفل نرى جدارًا فارغة على رأس أمفيتريو، ولا يمكن فهم هذا ببساطة، إذا كانت واجهة المنزل هي واجهة مبني المشهد ، وليس ذلك مقنعًا أيضًا إذا كانت واجهة المنزل لوحة من القماش، يفصلها فراغ ما عن واجهة مبنى المشهد ، ولا أعرف أين وضعت هذه اللوحات الكبيرة ولا كيفية نقلها. وكما يلاحظ نافار [Le Théâtre Grec. pp. 80-1] قائلاً:

par quels moyens matériels ces divers decors étaient-ils obtenus ? Vraisemblablement â l'aide de châssis peints, appliqués contre la façade de la skénè et glissant sur une coulisse. Toutefois les dimensions considérables de ces châssis (plus de 20 mètres de long au théâtre d'Athènes, par exemple) les eussent rendus difficilement maniables.

ولذلك نراه يفترض أن الإغريق عرفوا دون شك scaena ductilis أو بعض الوسائل الرومانية الأخرى، وهو يعترف - بعبارة أخرى - بأن استخدام أدوات المسرح ليس سوى محض افتراض، ولا يخلو قطعًا من التباسات معينة.

لكن لا يكمن الجدل المنطقي الرئيسي ضد نظرية "أدوات المسرح" في أنها كانت صعبة الاستخدام، بل إذا صح القول في أنها كانت طريقة سريعة وملائمة لتغيير المنظر، ولأنه إذا كان الإغريق، حقيقة، استشعروا الحاجة إلى تغيير الخلفية المرئية لتلائم المكان الخيالي، وإذا استطاعوا حل تلك المشكلة بنجاح، فلا بد أن نتوقع عمومية القول بأن الدراما الإغريقية استحدثت تغيير المكان المتخيل، ولا شك أن العكس صحيح ؛ حيث يبدو أن التحرر من وحدة المكان التي نلحظها في دراما القرن الرابع اختفى في زمن منانـدروس، وإذا كانت شذرات مسرحياته ومسرحيات ترنتيوس وبلاوتوس تقدم أي دليل، يمكن القول إن المكان الطبيعي للكوميديا

الحديثة هو جزء من شارع أمامه منزل أو اثنان أو ثلاثة. ولقد وضح أن منظر البرية في الجزء الأول من مسرحية "الحبل" يتم تجاهله تمامًا في الجزء الأكبر من المسرحية، وكان متروكًا للخيال أغلب الظن ؛ بينما يُرى كوخ دايمونيس من أول المسرحية لنهايتها. ويمكن أن ينسى المنظر الخيالي ما دام لم يعد هناك حاجة إليه، لكن كان لا بد من نقل الأشياء المادية، ويبقى مبنى المشهد وأبوابه حقيقة دائمة، ونرى برولوج مسرحية "التوأمان مينايخموس" [الأبيات ٧٠-٧٦] يظهر أن نفس المكان يستخدم في مسرحية بعد الأخرى :

"المدينة هي مدينة إيبيدامنوس أثناء عرض هذه المسرحية، وعند عرض مسرحية أخرى تصبح مدينة أخرى" [ترجمة لويب].

وتغيير المسرحية يعني تغيير المدينة أيضًا، ليسكن أناس آخرون خلف هذه الأبواب؛ وسوف ترون الآن قوادًا، وترون عاشقًا، وسوف تكتشفون أبًا عجوزًا في محنة، وفقيرًا أو شحاذًا، وغجريًّا أنيقًا أو مهترئًا، كل هذا يعتمد على موضوع المسرحية.

وبعيدًا عن أي محاولة لتطويع الخلفية المرئية إلى المكان الخيالي، كان لزامًا أن يتكيف هذا المكان مع الخلفية الدائمة، وحيث يصلح استخدام الخلفية كانت تتغير حسب الصالح، ولم يكن يلتفت إليها إذا كانت عكس ذلك. ولكن زاد استشعار مشكلة تجاهل الخلفية، عندما أصبح الجمهور أكثر وعيًا وثقافة، وهذا مايتجلى في الكوميديا الحديثة بمكانها النمطي المألوف.

عرض المناظر الداخلية على المسرح : هل هي الأبواب المفتوحة على مصارعها أم الأروقة المفتوحة ؟

كانت أحداث كل الشذرات المتبقية من الكوميديا الحديثة ترتبط تحديدًا بمبنى واحد أو اثنين أو ثلاثة، حيث تستخدم الشخصيات الأبواب في الخروج والدخول.

إذن لا يشك أحد في تغيير المكان المتخيل. ورغم ذلك يفترض بعض الكتاب أن هناك تنظيمًا خاصًّا لعرض مشاهد معينة، يفترض حدوثها داخل المنازل في واقع الحياة. ويتمثل البديلان المحتملان في :

١- كانت هذه المشاهد تؤدى على المسرح في الداخل أو على مسافة بسيطة في الداخل، وهذا يعني بالضرورة أن الأبواب في المنظر الخلفي كانت مفتوحة على مصارعها، وهو ما يطلق عليه مسمى "thyromata" [انظر للوقوف على رسوم توضيحية لمحاولة إنشائها بيبر Bieber [الأشكال ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٠٣، ٣٠٦]. وكانت الـ Thyromata - وفقًا لرأي بيبر [ص ٢٢٢] أبوابًا مفتوحة على مصارعها، حيث توضع فيها الستائر المسرحية الخلفية والزخارف الأخرى، أو التي كانت تستخدم حال تركها مفتوحة لعرض المشاهد الداخلية.

٢- أنها كانت تعرض أمام أبواب البيت، لكن داخل ما يطلق عليه prothyra وهي الأروقة المفتوحة التي تحمل القوائم أسقفها [للرسوم التوضحية، انظر Pickard-Cambridge, figs. 9-29].

وسوف نرى، الآن، أن هذين البديلين يناقض كلاهما الآخر، وما من شيء سيكون أكثر اختلافا من فتح الباب على مصراعيه لعرض مشهد داخلي، سوى الحجب الجزئي للباب خلف الرواق المعروض، بالإضافة إلى ذلك نجد أن الرأي المنقول للتو بخصوص استخدام الأبواب المفتوحة على مصارعها يناقض نفسه ؛ فإذا كانت المداخل تُملأ بمنظر أو خلفية ما فلا يمكن استخدامها كأبواب في الوقت نفسه، ولا مناص من استخدام أبواب حقيقية عملية في الخلفية، لمقتضيات الكوميديا الحديثة المطلقة.

وتتقاسم نظريتا الأبواب المفتوحة على مصارعها والأروقة المعروضة هذا بشكل عام : تحصر الممثل في مكان محدد الإطار، بحيث تحد من حريته في الحركة ولا

يرى المشاهدون تعبيرات وجهه، ولا يسمعون كلماته كما ينبغي على عكس حالة وقوفه في مكان مفتوح، ولتبرير هاتين النقيصتين، نقف على ادعائين :

١ - أن المشاهد الرئيسية تكون أكثر إقناعًا إذا تمت في إطار مبنى ما.

٢ - أن الحالات التي لا ترى فيها شخصية شخصية أخرى سهلة الفهم إذا افترضنا أن الشخصية التي لا ترى توارت في الداخل أو في أحد الأروقة، ومن ثم نرى نيكسون ناشر مسرحيات بلاوتوس في طبعة لويب يزعم أن حفلة الطعام في مسرحية "الحمير" [البيت ٨٣٠ وما يليه] تحدث داخل منزل كلياريتا، ولقد وضحنا ضعف هذا الزعم من قبل [ص ١٧٩].

وتحدث الحفلة أيضًا داخل البيت في مسرحية "التوأمتان باكخيس"، لكن لا يراها المشاهدون ؛ حيث لا يفتح أرتامو الباب سوى بمقدار بوصة أواثنتين [البيت ٨٣٢]، ويجلس نيكوبولوس وخريسيبوس بالداخل ويناقشان ما تقع عليه أعينهما. وتظهر الأبيات [٧٢٠ - ٧٢٣] أن الواقفين عند الباب المفتوح هم فحسب الذين يرون البيت من الداخل، ويعتمد المشاهدون على ما يأتي على لسان الممثلين اللذين يتناقشان بالداخل، حيث اعتادوا على أن يخبرهم الممثل الواقف على خشبة المسرح عن شخص يوشك أن يصل من أحد المداخل الجانبية.

وليس في متناولنا دليل واضح على إمكانية رؤية المشاهدين لأي شخصية إلا عندما تدخل بالفعل إلى خشبة المسرح، وقد جرت العادة أن تكون الأبواب مغلقة ولا تفتح سوى لخروج شخصية ما أو دخولها. وإذا كان ثيوبروبيديس يبدي دهشته حين يرى باب بيته مغلقًا في وضح النهار [مسرحية "منزل الأشباح"، البيت ٤٤٤]، نجد أنتيفو لا يُبدي اندهاشًا استثنائيًا عندما يرى باب بيت ابنته مفتوحًا [مسرحية "ستيخوس"، البيت ٨٧]. ويشير ناشر لويب - من حين لآخر - إلى أن لكل شخصية مدخلها الخاص للتواري بعيدًا عن الأنظار، وهي ترصد شيئًا ما يحدث على

المسرح، وربما يكون هذا الرأي مقبولاً إلى حد كبير، لكن ما من دليل في النصوص يمكن الاعتماد عليه، وإذا كانت كليوستراتا تقف حقيقة عند مدخل بيتها [مسرحية "كاسينا"، البيت ٥٦٢] لتتجسس على زوجها، فمن المثير أن نرى هذا الزوج يقول في البيت [٥٧٣] : "لكن زوجتي تقف أمام البيت !، معذرة إنها ليست صماء، وسمعت كل هذا". وفي الحقيقة يتمثل الجدل النهائي ضد النظرية القائلة بأن المشاهد الرئيسية كانت تؤدى داخل البيت في أن النصوص عادة ما تتحدث عن وجود الشخصيات في هذه المشاهد أمام البيت [مسرحيات "الفارسية" البيت ٧٥٦، "الأحمق"، الأبيات ٦٣١، ٥٨٣، ٤٩٠، "ستيخوس"، الأبيات ١٤٧، ٦٨٣].

وتقول النظرية البديلة إن المشاهد الداخلية كانت تعرض في الرواق أو الغرفة المواجهة لباب المنزل.

وهذا رأي لوندستورم Lundstorm : [Aussen Oder Innen, Eranos, I, p.95] وكيلي ريس : [The Prothyron in Greek Plays, C.P. X, 1915, pp.117ff.] ودالمان Dalman : [De Aedibus Scaenicis Comoediae Novae, Leipzig, 1929] ولكنه لقى انتقادًا لاذعًا من ليجراند Legrand : [Daos, 1910, pp.434- 444].

ورغم اعتراض بيكارد - كامبردج - عمومًا - على الرأي القائل بوجود هذه الأروقة في المنظر الخلفي الدائم [ص ٧٥-١٠٠]، نراه يرغب في قبول القول [ص ١٧٤]، بأنه "في مسرحيات قليلة كانت تؤدى فيها هذه المشاهد في رواق مواجه للمنزل الرئيسي، ومن الواضح أن هذا الرواق كان يُنشأ حقيقة أمام أحد أبواب مبنى المنظر الدائم skené في إشارة إلى أحد هوامش مسرحيتي "منزل الأشباح" و"ستيخوس".

ويعترف كيلي ريس ودالمان بأن الفقرة المحورية التي تقوم عليها النظرية برمتها هي البيت [٨١٧] من مسرحية "منزل الأشباح" حيث تذكر المسرحية وجود منزلين : منزل سيمو ومنزل ثيوبروبيديس، وفي البيت ٨١٧ يقول العبد ترانيو لسيده ثيوبروبيديس، وهو ينظر إلى منزل سيمو (٢):

uiden uestibulum ante aedis hoc et ambulacrum quolusmodi?

"ألا ترى هذا الرواق المواجه للمنزل هنا، يا له من رواق رائع ؟. ويرد ثيوبروبيديس قائلاً : "نعم، أقسم أنه في غاية الأناقة والأبهة". ويعلق كيلي ريس بقوله: "كان هذا المدخل uestibulum يشكل جزءًا من مبنى خشبة المسرح، ويراه الممثلون والمشاهدون". ويصفه في تعريفه له بالممشى ambulacrum بأنه رواق، وبعد أن أسس لفكرة وجود رواق مرئي بمساحة ما، نراه يحاول الوقوف على استخدامه الدرامي، ويعتقد أنه كان يستخدم لحفلات الشراب ومشاهد الحمام، وما إلى ذلك، والتي يتأكد من النصوص بوضوح وجوده مواجهًا للباب، وكان يستخدم أيضًا في موقف ما يفسر عدم رؤية شخصية، لشخصية أخرى. وفي مسرحية "منزل الأشباح" نراه في ثلاثة من هذه المشاهد، ففي البيت [١٥٧]، نرى فيليماتيوم تجهز حمامها بمساعدة سكافيا في مواجهة منزل ثيوبروبيديس [قارن البيت ٢٩٥]، بينما يفترض أن فيلولاخيس العائد من السوق في البيت [٨٤] يقف في الشارع، ولا يلحظ أحد وجوده. وهنا - وفقًا لتوضيح ريس - إذا كانت السيدتان منهمكتين في الحمام داخل المنزل، كان لا بد أن يقف فيلولاخيس في منطقة في المسرح، بين السيدتين والمشاهدين ؛ حتى يمكنه رؤيتهما، وفي هذه الحالة تراه السيدتان. إضافة إلى ذلك، عندما يخاطبهما عن بعد (٢٩٥ - ٢٩٦] تخاطبه "سكافا" قائلة : "ادخل وخذ هذه الأشياء التافهة معك".

وفي البيت [٣٠٨] يحضر العبيد الموائد والأرائك، ويرى العاشقان اللذان يتخذان مكانهما على المائدة صديقيهما كاليداماتيس وديليفيوم قادمين في الشارع

[٣٢٦]. وسرعان ما بدأ الأربعة الاحتفال الصاخب. لكن في البيت [٣٤٨]، يصل ترانيو من الميناء يحمل أخبارًا سيئة بعودة ثيوبروبيديس، ثم تركهم بالداخل [٣٩١] وأغلق خلفهم الباب [٤٢٥-٤٢٦]. إذن هذان هما المشهدان "الداخليان"، حيث يفترض ريس أداءهما في رواق مفتوح مواجهًا لباب منزل ثيوبروبيديس، وبعد ذلك في المسرحة نرى عبيد كاليداماتيس، الذين حضروا للعودة بسيدهم، يقرعون باب المنزل [٨٩٨]، ويخرج ثيوبروبيديس من باب سيمو في البيت [٩٠٤]، ومع ذلك لا يراهم سوى في البيت [٩٣٥]. ويستنتج ريس أنهم كانوا محجوبين قليلاً عن ثيوبروبيديس من منطلق أنهم كانوا في الرواق. ونقف على مشاهد مماثلة كما رأينا في مسرحيات أخرى، رغم أننا لا نجد في أي موضع توضيحًا بشأن ظهور الرواق[٣].

ولهذا يعتمد ريس على رسوم المزهريات التي يفترض أنها تحمل ما يذكر بالمشاهد المسرحية، وتظهر شخصيات تقف في مبنى مسقوف أو بالقرب منه أو قائمة على أعمدة مثل معبد صغير. وإذا صحت الحجة المبنية على رسوم المزهريات، فيبدو أنه ليس أمامنا سوى افتراض أن هذه الأروقة كانت جزءًا مألوفًا من الخلفية المرئية في التراجيديا والكوميديا على السواء، وهناك إشكالية كبرى في افتراض أن هذا البناء الضروري لم يكن ليخدم سوى أغراض عرض مسرحي من نوع خاص، ثم يُستبعد فيما بعد. ولأنه ليس هناك في الأعمال الكوميدية التي وصلتنا ما يشير إلى أن واجهة منزل واحد كانت أكثر ضرورة من أخرى، يصعب أن نرفض وجود أروقة للبيوت الثلاثة، وفي الحقيقة يشير "ريس" إلى الرسوم الجدارية في بومبي (in the Casa dei Gladiatori) التي تظهر ثلاثة أبواب، ولك منها الرواق portico الخاص به، ولكن إذا كانت الأروقة الثلاثة تشكل جزءًا من الخلفية، فليس من السهل أن نتخيل كيفية عرض المسرحيات التي يُذكر فيها منزل واحد أو اثنان. إذن هناك سبب واحد لتجاهل وجود باب مستو أملس موضوع بشكل غير بارز في جدار مسطح ؛ أي أن ادعاء عدم وجود هذا الرواق المسقوف القائم على أعمدة مسألة مختلفة تمامًا.

وتسهم كل تلك الأشياء في كيفية تفسيرنا للبيت [٨١٧] من مسرحية "منزل الأشباح". ووفقًا لكيلي ريس يعتبر "الممشى" هو المصطلح الوصفي للمدخل. وفي البيت [٧٥٦] نرى العبد ترانيو يخبر سيمو أن ثيوبوربيديس يرغب في تطوير منزله نظراً لاقتراب ميعاد زواج ابنه، ويرغب في إضافة جناح للسيدات والحمامات والممشى والرواق، ومن ثم يريد زيارة منزل سيمو ليتخذه نموذجًا ؛ إذ سمع أنه (أي البيت) يحظى بثلاثة أشياء رائعة، ولا سيما الظل في الطقس الحار [هنا يتمتم سيمو قائلاً، على العكس، تقدح الشمس على بابه طوال النهار وتقف عليه وكأنه شحاذ أو مرابي]. والآن لا بد أن الممشى الذي يود ثيوبروبيديس أن يضيفه إلى منزله، يشبه الممشى في منزل سيمو الذي يريد أن يتخذه نموذجًا. وإذا كان رواق سيمو رواقًا للراحة في مواجهة الباب يفترض إذن عدم وجود هذا الرواق خارج باب ثيوبروبيديس؛ لأنه من الواضح إذا أظهر منظر الخلفية المرئي هذه الأروقة أمام كلا البابين، فمن العبث أن نقول إن ثيوبروبيديس ينوي بناء ما هو موجود بالفعل. ولكن إذا لم يكن هناك رواق عند باب ثيوبروبيديس فمن المفترض أن المشاهد الداخلية التي عرضت في مواجهة بابه لا يمكن أن تكون داخل رواق. وبذلك تموت نظرية "الأروقة المفتوحة" في مهدها. وفي الحقيقة لا علاقة للرواق بخطة بناء ثيوبروبيديس. كما أن ارتباط الممشى بجناح السيدات والرواق والحمامات يظهر أن المقصود هو ممر مغطى داخل المنزل. ولا بد أن ينتمي الرواق في منزل سيمو، حسب نموذجه إلى الداخل. وإذا نظرنا للبيت [٨١٧] مرة أخرى وجدنا أن عبارة "ante aedis" تتفق مع المدخل، ولا تشير بالضرورة إلى الممشى. وأتخيل أن ترانيو عند عبارة : هل ترى هذا المدخل المواجه للمنزل هنا؟، يفتح الباب بخفة، ثم يبدي اندهاشه قائلاً : "وذلك الرواق" ؟ يا لروعته ! ويشير إلى بهو معمد خيالي في الداخل، لا يراه المشاهدون، لكن من الواضح أنهم يصدقون وصف ما يراه ترانيو ؟ فهو يؤكد أنه يرى صورة غراب يسخر من نسرين، رغم إنكار ثيوبروبيديس، بإصرار، رؤية أي شيء من هذا النوع. وبعد ذلك

بقليل نرى ترانيو يخيف الشيخ العجوز البائس بإشارة مفاجئة إلى كلب المنزل. ومن ذا الذي يصدق وجود صورة لكلب أو حتى كلب حقيقي ؟. ويرى المشاهدون المدخل بالقدر الكافي، وليس به سوى الباب بعضاديته ومفصلاته [الأبيات ٨١٨-٨٢٩] والحيز الفسيح أمامه. وكما رأينا، يشكو سيمو أن الشمس تقدح بابه طوال النهار، مثل الشحاذ أو المرابي. ويفترض أن يشير هنا لواجهة منزله، وهو المكان الطبيعي الذي يقف فيه المرابي [ولذلك، في هذه المسرحية، يشق المرابي ميسارجيريديس Misargyrides طريقه أمام منزل ثيوبروبيديس] وإذا كان الأمر كذلك فمن الواضح عدم وجود رواق مسقوف، يظلل واجهة منزل سيمو.

وليس هناك توضيح آخر بأن باب سيمو يؤدي مباشرة من بيته للشارع، بدون وجود رواق في الوسط. وفي البيت [١٠٦٣] يدرك ثيوبروبيديس أخيرًا المكيدة التي حيكت عليه، وينصب شركًا للعبد ترانيو، ويأمر عبيد سيمو أن يقفوا داخل عتبة باب سيمو بينما يقف هو أمام المنزل. ولذلك، بالإضافة إلى أنه يريد أن يخفى نفسه في رواق ما، كان هدفه من خلال إظهار الود لترانيو أن يستدرجه للوصول إلى الباب الذي ينتظر خلفه العبيد. [حقيقة رأى ترانيو سيده ثيروبروبيديس يخرج من منزل سيمو]، وسيكون الرواق بعيد جداً بهذه الطريقة.

ويبقى أمامنا المشهد الافتتاحي من مسرحية "ستيخوس"، حيث نرى في الخلفية منزلي بامفيلا، وبانيجيريس ووالديهما أنتيفو". وتبدأ المسرحية بظهور الأختين تجلسان على أريكة. ويخرج أنتيفو من منزله متوجهًا لمنزل بانيجيريس، ولا يرى ابنتيه وكذلك هما لا يرانه في حوالي ثلاثين بيتًا، وفي البيت [٨٧] يصل إلى منزل بانيجيريس، قائلاً : "سأدخل لكن الباب مفتوح"، وتسمع الأختان صوته، وتخرجان لتحيته، وتدعوانه للجلوس معهما.

ونسأل : هل يفترض في هذا المشهد الافتتاحي أن يحدث داخل منزل بانيجيريس ؟

ويعرف الرواق من كلمات أنتيفو "الباب مفتوح" لأنه إذا كان الأختان تجلسان في الرواق فستكونان في مواجهة الباب، وكان سيراهما قبل أن يلحظ الباب. وإذا كانتا حقيقة داخل المنزل، فيجب أن نستنتج أن أنتيفو يدخل ويجلس معهما، ويتضح من نص المسرحية أنهما سمعتا صوت أنتيفو قبل رؤيته، وهذا لا يوضح إذا كان – في هذه اللحظة – سيدخل من الباب الذي تجلسان عنده. لكن يمكن فهم أن الأختين على مسرح مفتوح، وربما في مكان قريب من أحد جانبيه، بينما يقف أنتيفو خلفهما، ينظر بدهشة إلى الباب الذي تركته بانيجيريس مفتوحًا، مما يجعله يدرك أنها خرجت للتو. وعندما تسمع الأختان صوته تستديران وتريانه، وأما مسألة أنهما لم تفعلا ذلك في حوالي ثلاثين بيتًا، فهذا أمر مألوف في الكوميديا الحديثة، حيث كان الممثلون يراعون عدم النظر ناحية اليمين. وتتمثل السمة الغريبة في وجود أريكة وكرسي (بدون ظهر) ووسائد على خشبة المسرح، دون ذكر أنها أحضرت للخارج وأدخلت مرة أخرى. وربما نفترض أن الأختين أحضرتا هذه الأشياء معهما في البيت (١)، وربما حملتها بانيجيريس للداخل في نهاية المشهد. وعلى أية حال ربما يوضح البيت [١٤٧] [nunc, saror, abeamus intro] أن الأختين حتى الآن كانتا على خشبة المسرح. وعلى نحو مماثل نرى حفلة شراب العبيد، التي تنتهي بها المسرحية، تحدث على المسرح المفتوح، وفي نهايتها يقول ستيخوس : "لندخل المنزل". ثم يتوجه للمشاهدين طالبًا إظهار الاستحسان.

المشهد الافتتاحي لمسرحية "المعذب نفسه"

أعتقد أن نظرية الصنعة المسرحية القديمة التي عرضتها سوف تكتشف قابليتها للتطبيق على كل مشاهد الكوميديا الحديثة ، وترجع معظم الإشكاليات التي اعتُقد في وجودها ، إما إلى فرضيات لا أساس لها أو إلى عدم القدرة على قراءة النصوص بعناية وتأن .

وينطبق هذا دون شك على المشهد الافتتاحي لمسرحية "المعذب نفسه"، حيث نرى الحوار بين مينديموس وخريميس ، ولا يزال مينديموس يحمل مدية [أداة ذات أسنان لجمع العشب وتقليب التربة (الثقيلة) وتسويتها] ، التي كان يعمل بها طوال اليوم في مزرعته . وأن الرأي القائل بأنه يُرى وهو يعمل في مزرعته [على خشبة المسرح] ، غريب تمامًا في ظني على الصنعة المسرحية القديمة ، ومن الواضح أيضًا أنه لا ينسجم مع النص ، ولم تكن الستائر تستخدم في زمن ترنتيوس ، ومن ثم لم يكن هناك "مشهد افتتاحي" ، ويتمثل المسرح فقط في الفضاء المفتوح أمام منازل الشخصيات . وجرت العادة في الدراما القديمة أن تُفتتح المسرحية بدخول إحدى الشخصيات إلى خشبة مسرح خاوية ، وهنا مثلاً نرى دخول خريميس ومينديموس من المدخل الجانبي للريف [وكذلك أيضًا تفتتح مسرحية "إبيديكوس" بدخول شخصيتين من أحد الجوانب] . ومن الواضح أن الكلمات الافتتاحية لخريميس تشير إلى مكان مزرعة مينديموس في المنطقة المجاورة . وبينما يسير الرجلان من الريف إلى منزليهما يدرك المشاهدون أنهما عائدان للمنزل . وهذه حقيقة واضحة تُفهم من كلمات خريميس [الأبيات ١٥-١٨] من هذا المشهد، حيث يقول : "لم أغادر بيتي مطلقًا أو أرجع متأخرًا ، إلا ورأيتك تعمل في مزرعتك ، تحرث أو تفلح الأرض ، وما إلى ذلك من أعمال" . وبهذا يتضح الموقف . ولا شك أن خريميس كان عائدًا من مزرعته أيضًا، والوقت، إذن ، مساءً . وعندما نرى خريميس يستحث مينديموس على أن يلقي عن كاهله المدية" ، نراه يقول "ne labora" وهي لا تعني "لا تواصل العمل"، وإذا صح القول تعني : "لا تشق على نفسك بحمل هذه الآلة الثقيلة. ولنقارن معنى "العمل" قبل ذلك بعدة أبيات [si quid laborist nollem] ، وعند شيشرون [Phil. v.18] حيث كلمة laborare [خشية أن يشكو أصدقاؤه من التعب ، إذا حملوا الدروع بأنفسهم] .



ملاحظات على Scaena Versilis و Scaena Ductilis

يذكر هذان المصطلحان في ملاحظات سرفيوس على الزراعيات [iii, 24-5] وأعتقد أن المعنى عند فرجيليوس واضح : تنتهي المسرحية ، ويدور البرياكتوس [versis frontibus] وترفع الستار وتُحجب خشبة المسرح [scaena discedat]. ويبدو أن سرفيوس يقصد بمصطلح scaena versillis البرياكتوس، ويقصد بالمصطلح scaena ducititis ، ربما طريقة بديلة لشد اللوحات من المنصات ، بدلاً من دوران البرياكتوس، وعندما يقول سرفيوس إن هذا بهدف عرض صورة أخرى خلف الصورة الأولى ، فقد يشير بذلك إلى المشهد الخلفي ، الذي يحجبه رفع الستار حسب قول فرجيليوس [انظر ، ص ٢٥٨ وما يليها] . لكن ربما ظن سرفيوس، أو المصدر الذي نقل عنه، أن تعبير فرجيليوس discedat يعني "تباعد الأجزاء".

الملحق (G)

الأبواب التي تعرض على خشبة المسرح

يتمثل الرأي في هذا الكتاب في أنه، فضلاً عن المداخل الجانبية [المفتوحة طوال العرض]، هناك ثلاثة أبواب تستخدم، ربما بنفس الحجم تقريبًا، في المنظر الخلفي الدائم، يراها المشاهدون في مبنى المشهد، وهي الأبواب التي يستخدمها الممثلون في أغراض المسرحية، ومن المعروف أن أي باب منها لم يكن يستخدم إذا لم تكن هناك ضرورة له في مسرحية معينة،وأعتقد أن هذه هي القاعدة المعمول بها منذ إنشاء مبنى المشهد في القرن الخامس، بل وترتبط بالكوميديا الرومانية خاصة. وأرى أن النظرية القائلة باستخدام المداخل الجانبية paraskenia وكانت تستخدم أحيانًا لترمز لبيوت الشخصيات[1]، تخل بالمبدأ العام للعرض المسرحي في الكوميديا ؛ لأن خشبة المسرح كان تمثل قطاعًا من الشارع أمام منازل الشخصيات[2].

ويؤكد بولّوكس وفتروفيوس[3] وجود ثلاثة أبواب في خلفية المسرح، ويبدو أن رواية بولّوكس بأن الباب الأوسط خصص للممثل الرئيسي، والأيمن للممثل الثاني، والأيسر للشخصية الأقل أهمية، نتاج محاولة لربط الأبواب الثلاثة بالشخصيات الثلاثة، ومن ثم تتأكد الرواية القائلة بوجود ثلاثة أبواب، ونلاحظ أن بولّوكس وفتروفيوس يتحدثان عن هذه الأبواب في علاقتها بالتراجيديا والكوميديا أيضًا ويقدمان تفسيرات لاستخدام كل باب منها في التراجيديا.

ويصعب تكييف هذه التفسيرات مع حاجات الأعمال التراجيدية التي وصلتنا؛ حيث تتطلب جميعها تقريبًا وجود مدخل واحد فحسب [وربما يستخدم أحيانًا باب جانبي أيضًا]. وفي الكوميديا يتطلب المكان الطبيعي بابين، لكن هناك مسرحيات

قليلة تتطلب ثلاثة أبواب، وتتطلب مسرحيات قليلة أخرى واحدًا فحسب، ولا يحتاج أي عمل كوميدي أكثر من ثلاثة أبواب. وتُحل المشكلة عندما ندرك أن العدد ثلاثة لم تكن تفرضه حاجات المسرحية فحسب، ولكن تفرضه الخلفية الدائمة أيضًا، وأن بولّوكس وفتروفيوس يحاولان فقط أن يشيرا إلى إمكانية تكييف الخلفية الدائمة مع المتطلبات المختلفة للتراجيديا والكوميديا. وعندما يخبرنا "هيج "(*) بضرورة التمييز بعناية بين الأبواب الدائمة في الجدار المحيط بخشبة المسرح والأبواب المؤقتة أو المداخل التي كانت تترك أو تهمل عندما ينتهي المشهد، إنما يسوق فرقًا كان الإغريق يعرفونه تمامًا.

وأتفق عند هذا الحد مع الرؤية العامة لفريكينهاوس Frickenhaus(*)، الذي يعرف الشكل الدائم لمبنى المشهد بأنه الخلفية الدائمة المرئية في كل العروض المسرحية، ومن ثم ينسف كل الأسس التي قامت عليها النظريات الخيالية الافتراضية بخصوص بنية خشبة المسرح في مسرحيات معينة، التي قال بها ويلياموتز Wilamowitz وموراي Murray وآخرون كثيرون؛ ومن سوء الحظ أن فريكينهاوس يسوق نظرية خيالية تمامًا بشأن عدد الأبواب الدائمة في الكوميديا الحديثة في أثينا. ويعترف [ص ٨] أنه في القرن الخامس كان الأمر يتطلب أحيانًا ثلاثة أبواب، كما في مسرحيات "الأخارنيون" و"السلام" و"ليسيستراتي"، وينقل شذرة لإيوبوليس [Kock 24] : "إنهم يعيشون هنا في ثلاثة أكواخ... كل في مسكنه الخاص". ويعتقد أن الباب الأوسط كان ضخمًا ومفتوحًا إلى الداخل [أي في مبنى المشهد] حتى يمكن استخدام إيككيليما ekkyklema (ماكينة تخفي من بداخل المسرح)، بينما كان البابان الجانبيان أصغر ومفتوحين على خشبة المسرح، ولم يكن لهما إيككيليما. ويفترض أن كتاب الكوميديا الحديثة في أثينا قد هجروا استخدام الإيككليليما، والباب الأوسط، ولم يستخدموا سوى البابين الجانبيين، حيث يستخدم كل منهما على الأقل مرة واحدة في كل فصل،

بينما ظلت مسرحيات أخرى كتبت في أماكن أخرى غير أثينا تستخدم الباب الأوسط، ولذلك نجد في الأعمال الكوميدية اللاتينية المترجمة عن أصول أتيكية أن الباب الثالث الذي كان يستخدمه الكاتب اللاتيني مأخوذ عن مسرحيات إغريقية متعددة أو متداخلة الأصول، ويفترض أنها تأثرت بأصول غير أتيكية مثل مسرحية "كوركوليو" التي تدور أحداثها في إبيداوروس، وتحتاج إلى ثلاثة أبواب، ونادرًا ما تخلو نظرية تقوم على فرضيات غير مؤكدة مثل الدمج، وتقسيم الفصول، والإيككيليما، والاختلاف الجوهري بين التقاليد المسرحية في أثينا وفي المدن الإغريقية الأخرى لا تخلو من انتقاد خطير، رغم أن بيكارد- كامبردج[1] يعتقد أن فريكينهاوس يسوق دليلاً قويًا يدعم وجود المنزل الثالث في مسرحية "ستيخوس" لبلاوتوس، ومسرحيتي "فورميو" و"الحماة" لترنتيوس بوصفها مسرحيات حدث بها الدمج. ويمكن على الدوام القول بأن إحدى تفاصيل مسرحية ما لا تكون مقنعة، وربما يمكن للمرء - إذا رغب - أن يتخذ خطوات أخرى لافتراض أن نقطة الضعف قد تكون بسبب المترجم اللاتيني. وأستطيع فقط أن أشير إلى حقيقة واضحة وهي أن الكوميديا اللاتينية لا تحتاج أحيانًا سوى لباب واحد وأحيانًا ثلاثة أبواب، لكنها تحتاج عادة لبابين، ولأن هذا ينطبق أيضًا على الكوميديا الإغريقية في القرن الخامس فمن الطبيعي أن نستنتج أن الكتاب الرومان - في هذا الصدد - كانوا ينسجون على منوال الأصول التي ينقلون عنها. وإذا أضاف بلاوتوس وترنتيوس، أحيانًا بابًا ثالثًا بهدف السخرية من الشيء فيبدو مثيرًا أنهما لم يضيفا شيئًا آخر على استخدامه. ووفقًا لفريكينهاوس نفسه فإن استبعاد الباب الثالث المضاف في مسرحيتي "فورميو" و "الحماة" والذي لا يذكر سوى مرة واحدة، وكذلك في مسرحيات أخرى ["وعاء الذهب" مثلاً] يتطلب بالضرورة عملية تغيير!. وربما يكفي القول إن دالمان لم يقتنع برأي فريكينهاوس؛ إذ ينقل دالمان[2] رأى جاكمان Jackmann الذي يقول بأهمية المعبد لحبكة مسرحية "وعاء الذهب"، ولا يمكن افتراض أنه مجرد إضافة من بلاوتوس.

وأتحول الآن إلى إشكالية شهيرة : هل كانت الأبـواب الثلاثـة تفـتح للـداخل أم للخارج ؟

يخبرنا بلوتارخوس [Life of Publicola ch. 20] أنه بينما كانت أبواب المنازل الأخرى وقتئذ تفتح للداخل، كان باب منزل بوبليكولا Publicola على الشارع يفتح للخارج، الأمر الذي يظهر - من خلال هذا الاختلاف المحمود - أنـه كـان مـستعدًا لتلقي أي مقترحات لخدمة العامة. ونعرف أن كل الأبواب في بلاد الإغريق كانـت في السابق تظل مفتوحة أيضًا. وهذا ما تؤكده فقرات في أعمال كوميدية، حيث يُـذكر أن من يخرجون من المنزل كانوا يقرعون بقوة من الداخل أولاً؛ بهدف التنبيه بأن شخـصًا يمر أو يقف أمامهم؛ خشية أن تقع أعينهم على ما يسيء إليهم. ويـسوق هيلاديـوس Helladius رواية أخرى بخصوص الممارسات الإغريقية في الماضي [هيلاديوس أحـد علماء قواعد اللغة في القرن الرابع الميلادي وربما تأثر ببلوتارخوس أو مصادره]. وقـد كانت روايتا بلوتارخوس وهيلاديوس دليلاً موثقًا بخصوص الممارسـات المـسرحية، وواقع الحياة، وقد اعتد بها محررون كثيرون بوصفها حقيقـة مؤكـدة، ولكنهـا لاقـت رفضًا قويًا من جانب بيكر Becker[9]، منذ ما يزيد على مائة عام، من منطلق كونها غير حقيقية عن سلوكيات الإغريق وعن طريقة إنشاء أبواب المنـزل. ولقـد تبنـى مـونيي W.W. Monney[10] هذا الرأي واتفق مع بيكر على أن الأبواب في واقع الحيـاة كانـت تفتح عادة إلى الداخل، ورغم ذلك تأثر مونيي بدليل آخر لم يتناوله بيكر، في اسـتنتاج أن أبواب المنزل على المسرح كانت تفتح للخارج. وتبنى دالمان [نفـس المرجـع] رؤيـة مختلفة في هذا الدليل. لكـن رواية بلوتـارخوس لا تـزال تلقـى قبـولاً لـدى معظـم البـاحثين الكلاسيكيين، ونـرى مـوراي يكررهـا عام ١٩٤٢ [11].

وأبدأ بتناول ما جاء عند بلوتارخوس، حيث يقول صراحةً - وفقًا لمصادره - إن الأبواب عند الإغريق كانت تُفتح للخارج في الـسابق، ومـن الواضـح أنـه يعنـي

بالضرورة أن هذه العادة آلت إلى النسيان في زمانه. ومن الواضح أيضًا أن الدليل الوحيد الذي نقله عن مصادره لهذه الرواية بخصوص الممارسات السابقة تمثل في الحقيقة المزعومة بأن الأشخاص الذين يخرجون من منازلهم في الكوميديا كانوا يقرعون سلفًا؛ لتنبيه أي عابر سبيل قد ينزعج من فتح الأبواب. وهذا أيضًا يعني بالضرورة أن أبواب المنزل التي كانت تفتح للخارج كانت تنفتح أيضًا على شارع عام. ومن ثم لا يمكن تصورها داخل فجوة عميقة في واجهة المنزل أومحصنة برواق ؛ لأنه في كلتا الحالتين يفتح الباب للخارج في تجويف أو رواق، وبذلك لن يسبب ضررًا لأي شخص في الشارع العام. وفي هذا الصدد لدينا دليل منقول عن أرسطو، الذي يؤكد أن هيبياس Hippias[11] الأثيني عرض للبيع الأدوار العليا التي تطل على الشوارع العمومية، مع درج السلم والدرابزون [سياج السلم] والأبواب التي تفتح للخارج، واشتراها ملاك المبنى، وبهذا جمع مبلغًا كبيرًا من المال. ومن الواضح أن هيبياس كان يفرض غرامات على أصحاب البيوت التي تتعدى، بطريقة أو بأخرى، على الشارع، ومن ثم على الأبواب التي تفتح للخارج على الشارع.

ويخطئ مصدر بلوتارخوس حين يؤكد أن الأشخاص الذين يخرجون من الأبواب في الكوميديا يقرعون الأبواب، فالفعل κόπτω ، مثل مرادفه اللاتيني pulto أو pulso [يقرع] لا نراه يستخدم مطلقًا في أي من الأعمال الكوميدية التي وصلتنا، للأشخاص الذين يخرجون من الأبواب. علاوة على ذلك لدينا رواية معبرة في المصادر القديمة بأنّ الفعل κόπτω ، كان يستخدم لقرع الباب من الخارج، بينما الضجيج الذي يحدثه الأشخاص الذين يخرجون، تستخدم له كلمة ψοφῶ [crepo اللاتينية]، ولا تعني قرع الباب بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن تعني أي نوع من الضجيج - في هذه الحالة. ويوضح الدليل الأثري الذي قبله مونيي أنه في واقع الحياة كانت أبواب المنزل تفتح بطبيعتها إلى الداخل، ومن ذلك نعرف أن الأشخاص الذين يخرجون من الأبواب لا يحتاجون إلى تنبيه عابر السبيل ورغم ذلك يخلص إلى أن

الأبواب على المسرح كانت تفتح للخارج بسبب استخدام كلمتي "يقرع" و "يـدفع" "πλήττω" "pello" في إشارة إلى الأشخاص الذين يخرجون من الأبواب، سيما وإن كانوا عصبيي المزاج. ومن ثم يسوق مناندروس في مسرحية "ساميا" (فتاة جزيرة ساموس) [لويب] في الأبيات [٨٨-٨٩، ١٥٤-١٥٥، ٣٥٣]، عبارة : "لقد خبط الباب"، ونرى أيضًا عند ترنتيوس في البيت [٧٨٨] من مسرحية "الأخوان" عبارة : "من ذا الذي يقرع الباب بعنف ؟" [وهي تعبر مرة أخرى عن شخص خارج من الباب]، ومن الواضح أن هاتين العبارتين تؤكدان قول موراي إن الأشخاص الذين يخرجون من الأبواب يقرعون الباب لتنبيه عابر السبيل، رغم صعوبة أن نفهم - في ضوء هذا الرأي - الحالة العقلية لنيكيراتوس Niceratus [مسرحية "ساميا"، البيت ٣٥٣] الذي يتوقف - عندما يخرج غاضبًا من الأبواب وهو يهدد الجزار - ليعطي تنبيهًا مهذبًا للعامة. ومن ناحية أخرى، يفهم مونيي العبارة على أنها تشير إلى فعل دفع الباب المفتوح من الداخل، الأمر الذي يعني بالضرورة أن الباب يفتح للخارج. وهناك أيضًا موقف آخر في مسرحية "الزنابير" لأريستوفانيس حيث يحاول فيلوكليون أن يشق طريقه خارج البيت، بينما تحاول الشخصيات الأخرى الواقفة خارج الباب أن تمنعه. وإذا كانت الأبواب تفتح للداخل، فيتوقع المرء أن فيلوكليون سوف يحاول فتحها، بينما يجذب خصومه الأبواب من الناحية الأخرى، لكن يتحدث أريستوفانيس عن فعل "دفع الباب" [البيت ١٥٢].

ولا يتفق دالمان [المرجع السابق] مع تفسير مونيي للكلمة πέπληχεν [pepulit]، وينقل رأي جيركان Gerkan "القائل بأن هذه الأفعال تعني فقط "الهزة" التي تصاحب بالضرورة فتح الباب. لكن أعتقد أنه من المفيد عند هذه النقطة أن أتحول من الدليل الأدبي إلى تناول إنشاء باب البيت وطريقة عمله عند الإغريق والرومان. ولسوء الحظ يضعنا هذا الموضوع أمام مصطلحات فنية ذات طبيعة أكثر حساسية، رغم وضوح نقاط جوهرية معينة، وأراها قاطعة الدلالة فيما يخص الممارسات المسرحية.

هناك ثلاث إشكاليات مختلفة :

١- طريقة إنشاء باب المنزل في واقع الحياة.

٢- طريقة إنشاء باب المنزل على المسرح،

٣- استخدام باب المنزل على المسرح لأغراض درامية.

كانت الأجزاء الرئيسية من الباب الإغريقي أو الروماني هي العتبة في الأسفل، والنافذة العلوية، وقوائم الباب أو العضادات في كل جانب. وفي الحيز ذي الإطار كان يعلق جناحا الباب المزدوج ذي الضلفتين. وبدلاً من أن يشد كل جناح بالمفاصل إلى قائم الباب، كان يعلق على محاور معدنية مغطاة توضع في أعلى المحاور (المرتكزات) وأسفلها التي تدخل في تجاويف محفورة في العتبة والنافذة العلوية في زاوية مشقوقة في الجانب الداخل من قائم الباب.

ومن الواضح أن مكان التجاويف وعلاقتها بعضادات الباب تحدد ما إذا كان الباب يفتح للداخل أم للخارج. ويظهر الدليل الأثري أن التجاويف كانت في الناحية الداخلية من العضادات. بالإضافة إلى ذلك كانت العتبة تقتطع في الناحية الداخلية حتى يرتطم بها الباب عندما يغلق. ومن الواضح أن الأبواب التي تعمل بهذه الطريقة تحدث ضجيجًا وصوتًا عاليًا عند استخدامها.

وكانت أبواب المنزل تغلق عن طريق قضبان أو مزالج. ويمتد القضيب من قائم لآخر، ويركب في التجاويف في كلتا الناحيتين، وأسفل كل ناحية، وبالقرب من القطاع الأوسط يوضع المزلاج الذي يُدفع لأسفل في فتحة في العتبة؛ وكانت هذه المزالج [أدوات الغلق] توجد في الناحية الداخلية من الأبواب.

وبشكل عام يجب أن نتوقع أن الأبواب في المسرح كانت تشبه ما هو كائن في واقع الحياة ، ويوحي الدليل من المسرحيات بأنهما متشابهان في طريقة الإنشاء. ويبدو

أن القضبان والمزالج المذكورة في المسرحيات كانت توجد حيث يألف المرء وجودها، أي في الناحية الداخلية من الأبواب. لكن النقطة قاطعة الدلالة تتمثل في مكان المفصلات، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح بمعنى "المحاور" و"التجاويف". ولقد قلنا سلفًا إن الأبواب كانت تثير ضجيجًا عند الاستخدام. وفي واقع الحياة كان الأشخاص الذين يريدون دخول المنزل دون أن يسمعهم أحدٌ لم يكن أمامهم سوى فتح الباب بخفة ورقة قدر الإمكان، ودفع الباب قليلاً في الوقت نفسه(١١). لكن من يريدون الخروج من المنزل بهدوء يستخدمون حيلة أخرى كانوا يسكبون الماء في أحد التجاويف الموجودة في العتبة. ولذلك نرى الزوجة في مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" التي تنسل خارج الباب لمقابلة عشيقها تسكب الماء في التجاويف [الأبيات ٤٨٧-٤٨٨]، وهنا بالطبع يشير المتحدث إلى باب منزل حقيقي. لكن في مسرحية "كوركوليو" [الأبيات ١٥٨-١٦١] نرى العجوز دوينا يسكب قليلاً من الماء تحت العتبة قبل فتحة من الداخل. ومن الواضح أن تجاويف هذا الباب في المسرح كانت من الداخل، ومن ثم لا بد أن الباب كان يفتح للداخل، تمامًا مثل الباب الحقيقي [لم يكن الهدف من سكب الخمر على العتبة من الخارج - البيت ٨٠ - هو كتم صوت الباب ولكن لإغراء العجوز دوينا على الخروج].

وأنصرف إلى الإشارات إلى الباب في المسرح في مسرحية "الزنابير" حيث نرى في المشاهد الافتتاحية من المسرحية الساكن يحبس بالداخل علي غير رغبته. ولذلك نجد لباب المنزل وظيفة استثنائية هي حبس سكانه بالداخل. ولفهم الفقرة يقال إن المصراعين دفعا بقوة، ولا بد أن نلاحظ أنه قبل وصول العجوز فيلوكليون للباب من الداخل ألقى - سوسيا كإجراء احترازي - بالأمر بكامل ثقله أمام الباب من الخارج [البيت ١٤٢]. وأن تأثير هذا مع باب يفتح للداخل هو جعله يعمل على عكس وضع مزاجه، ومن ثم يصعب على أي أحد بالداخل أن يسحبها. وهنا يتضح من النص أن

القضبان والمزالج من الداخل، كما يتضح أن فيلوكليون لا يستطيع تحريكها. ونرى بديليكليون الذي يخاطب سوسيا - الذي يندفع ليغلق الباب من الخارج - يعبر عن قلقه [البيت ١٥٥] خشية أن يترع والده وتد (خابور) الباب الذي يثبت القضيب في مكانه.

ويجب ألا نقع - بالتأكيد - في خطأ افتراضي وهو أن كل شيء ذكر حدوثه داخل المنزل، ولا يراه المشاهدون، يحدث بالفعل. وفي البيت [١٧٧] نرى بديليكليون يعلن أنه سيدخل المنزل، متجاهلاً أن الأبواب مغلقة، ومن الشائع كثيرا أن المشاهدين لا يهتمون بما هو غير مرئي ومتخيل أكثر من اهتمامهم بما يرونه، ولقد لاحظنا أن أمر بوكليو لمدير منزله المطيع [البيتان ١٠٣-١٠٤] بأن "يغلق الباب بكلا المزلاجين" لا يمكن تنفيذه؛ لأنه في البيت [٢٤٢]، يدخل منزله دون صعوبة. وعامة أظن الأبواب على المسرح لم تكن تغلق حقيقة - على الأقل - أثناء عرض مسرحية ما، لأن غلقها لم يكن ليؤثر في المشاهدين، الذين لا يستطيعون رؤية ما بداخل هذه الأبواب، وعلى أية حال ربما انطوى هذا على تبعات غير مرغوب فيها إذ تطلبت حبكة المسرحية التالية أن يدخل شخص على المسرح، من الباب الذي أغلق من قبل.

ولنتناول الأبيات [١٩٩-٢٠١] من مسرحية "الزنابير"، حيث يُدفع فيلوكليون مرة أخرى داخل المنزل، ثم نرى بديليكليون متحفزًا لمنعه من الهرب، ويخاطب شخصًا ما قائلاً: "ضع كومة من الأحجار أمام الباب، وادفع خابور الباب في القضيب، ثم ادفع العارضة بالعرض وكوم سريعا! كتلة الملاط الكبيرة" [ترجمة روجيرس].

ويفهم من هذه الكلمات للوهلة الأولى أنها تشير لحدث مرئي يتم على خشبة المسرح - أو بعبارة أخرى، خارج الباب المغلق. وإذا كان الأمر كذلك يمكن إذن غلق الباب من الخارج، بما يوحي بأنه يفتح للخارج، وإلا ما فائدة تكديس الأحجار

أمامه؟ ويفترض هؤلاء الذين يأخذون بهذا الرأي - إذا كانوا متمسكين به - أن كل الإجراءات التفصيلية المشار إليها، كانت تنفذ حقيقة. ولهذا، فمن المثير أن جوقة القضاة أصحاب فيلوكليون التي تظهر الآن، لا يعرضون فتح الباب بأنفسهم أو نقل الأحجار... إلخ. لكن في الحقيقة لا يذكرون القضيب أو الأحجار، لأنهم ينصحون فيلوكليون بأن يلقي نفسه من النافذة (١٣). ويبدو أنهم لا يستطيعون الوصول إلى مزالج الباب. وسوف أتبع المسار البديل في افتراض أن بديليكليون كان يخاطب شخصًا داخل المنزل، ويطلب منه إغلاق الباب من الداخل (١٤). ويتضح - حقيقة - أن الباب ليس مغلقًا من الداخل أو من الخارج ؛ لأن بديليكليون يطلب من شخص في البيت [٥٢٩] أن يُحضر المفكرة ؛ ولا يذكر شيئًا عن ضرورة نقل الأحجار أو كتلة الملاط... إلخ. ولا أهمية لغياب التساوق هذا إذا كان غلق الباب في الأبيات [١٩٩-٢٠١] يحدث من الداخل، ولأن المشاهدين لم يروا مطلقًا الأحجار وكتلة الملاط أو القضيب، فيمكنهم نسيانها ببساطة.

ويبدو محتملاً أنه إذا أغلق باب منزل ما أو أحد الأبواب الداخلية، لا يستطيع المتواجدون بالداخل فتحه بدون المفتاح. ونرى الزوج المذكور في حديث ليسياس "de Caede Eratosthenis"، يشكو من أن زوجته أغلقت عليه غرفة النوم وأخذت المفتاح. وفي مسرحية "منزل الأشباح" نرى العبد ترانيو، بعد صرف المعربدين إلى الداخل، يحتفظ بالمفتاح. ويرجو الخادم أن يوصد الباب من الداخل، قائلاً إنه سوف يؤمن ذلك من الخارج. ولا بد أن نفترض أنه يغلق الباب أو على الأقل في سبيله لغلقه. وأعتقد أن التأثير الدرامي لهذا الحدث يتمثل في التأكيد للمشاهدين أنه إذا نسي أو تجاهل من بداخل المنزل تعليمات ترانيو فلن يستطيعوا فتح الباب، وفي الحقيقة لا يستخدم الباب طوال ما تبقى من أحداث المسرحية.

وفي الحياة اليومية كان الباب الأمامي يوصد عادة، لكن دون وضع القضيب أو المزالج سوى ليلاً. ويقول بلوتارخوس [De Curios, 3] إنه من غير المألوف أن

يدخل أحد منزل شخص آخر دون أن يقرع الباب، مما يعني بالـضرورة إمكانيـة فـتح الباب، وإذا لم يكن مألوفًا أن يشق الناس طريقهم داخل منـازل آخـرين، فـلا يرجـع السبب في ذلك إلى أن الباب يوصد، ولكنه من مكارم الأخلاق من ناحية، ومن ناحية أخرى خشية أن يعقرهم كلب أو أن يعترضهم الحارس، وفي الحقيقة، بافتراض وجود خدام للمنزل، يندر أن يفتح الباب دون إثارة انتباه أحدهم. ومن الواضح أنه كان من الممكن إغلاق الباب حتى لا يفتح فجأة بدون استخدام القضيب أو المزالج، ونـسمع عن استخدام مقبض الباب أو القوارع لكننا لسنا متأكدين من أنه كان هناك مـا يـشبه مقابض الباب عندنا في الوقت الحالي، التي تـستخدم في جـذب البـاب لغلقـه بهـدف التأمين، ولكن بطريقة تجعل من الممكن لأي شخص أن يفـتح البـاب مـن أي ناحيـة أخرى، وعلى نحو مماثل قد نفهم أن هـذه الأبـواب في المـسرح كانـت توصـد عـادة، وأحيانًا تعبر شخصيات في مسرحيات عن اندهاشهم عند رؤية البـاب موصـدًا. ولا أراني أتفق مع موراي في قوله إن سبب هذه الدهشة هو إغلاق الباب. ولا أفهم كيف لأحد أن يعرف من بالخارج إذا كان الباب موصدا. وما لم يحاول فتحه، ولكننا عرفنـا بالفعل أن الناس لم يحاولوا عادة فتح أبواب الآخرين. بالإضافة إلى ذلك لـدينا مثـال لشخصية تعبر عن اندهاشها من أن تجد الباب مفتوحًا [مسرحية "ستيخوس"، البيت ٨٧]، ويندر أن نفـترض أن أنتيفـو كـان يقـصد بكلمـة "مفتـوح" أن البـاب "غـير موصد"؛ لأنه عبر عن نيته في دخول المنزل، وهذا يستحيل إذا كان مغلقًـا. وأفهـم أن منزل بانيجيريس كان مفتوحًا على مصراعيه؛ لأنها لم تستطع جذبه عند ظهورهـا عـلى المسرح في بداية المسرحية. وإذا نظرنـا للكلمـة "يغلـق" بمعناهـا البـسيط فـلا بـد أن نعترف أن الباب الموصود، لكن بدون المزالج في الكوميديا الرومانيـة، يبـدي مقاومـة مدهشة للخبط والركل العنيف الذي يتعرض له. وربما كان لقوة المفصلات أثرهـا في الحفاظ على تماسك الباب. وفي مناسبة واحدة يترك مفتوحًا عمدًا [مسرحية "التوأمان مينايخموس"، الأبيات ٣٥١، ٣٦٢].

ويدعم كل ما لدينا من أدلة الرأي المنطقي القائل بأن الأبواب على المسرح تشبه في مظهرها وتكوينها الأبواب في واقع الحياة، وباستثناء الأيام التي يكون فيها المسرح بناء مؤقتًا، يفترض أن أبواب المنزل مواد خفيفة مصنوعة بالكامل من الخشب. وأظن أن مبنى المشهد كان يستخدم مخزنًا للمعدات الفنية، وبذلك ربما كانت تغلق الأبواب أو على الأقل يغلق أحدها من الخارج.

ولا يستطيع المشاهدون رؤية أي شيء في الناحية الداخلية من الأبواب، ليطلقوا العنان لخيالاتهم بشأنها، وفي مسرحية "التوأمتان باكخيس"، البيتان ٨٣٤ - ٨٣٥] من المفترض أن يفتح الباب على حجرة الطعام، ويستطيع المشاهدون رؤية الشخصيات على المسرح عند فتح أحد جانبي الباب بمقدار بوصة أو اثنتين، وفي مسرحية "منزل الأشباح"، البيت [٨١٧]، نجد أن الباب المفتوح قليلاً يتيح رؤية صف الأعمدة خلف المنزل. وكل هذا وأكثر كان المشاهدون يرغبون في التحقق منه. وبالطبع كانوا يعرفون حقيقة أن ما هو موجود خلف الأبواب هو داخل حجرة الملابس حيث ينتظر الممثلون الكلمة المفتاح (التي يعرفون منها دورهم في اعتلاء المسرح)، وربما يغيرون فيها الأقنعة والملابس حسب توجيهات مدير الفرقة(٥).

ويتوقف فن المسرح - من ناحية - على الاستخدام المتخيل للوسائل المادية والقواعد. ولقد حول كتاب الدراما عيوب أبواب المنزل القديمة إلى شيء جيد ومفيد ومدعوم برضا المشاهدين الذين تآلفوا مع تقاليد المسرح، وشاركوا في لعبة إظهار الاقتناع التي لولاها ما ظهر المسرح مطلقًا. وإذا حاولنا أن نرى الدراما الرومانية بعيون الرومان فسوف نستمتع بها كثيرًا، فالغاية الحقيقية لكل أنواع الدراما هي تحقيق الإمتاع.

الملحق (H)

فقرات لمؤلفين قدامى يُفترض أن تشير إلى خلفية المسرح.

فورميس Phormis (فورموس) Phormos: شاعر كوميدي من سيراكوزا، القرن الخامس ق.م.، ويقول عنه سويداس Suidas [القرن الثاني عشر الميلادي ؟]:

ἐχρήσατο δὲ πρῶτος

ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων * φοινικοῦς.

ويطلق كورت Korte على هذه الفقرة مسمى "ملاحظة غير مفهومة" والتعديلات هي :

١ - φοινίκων : أدخل العباءات الطويلة ومسرح الأسطح الحمراء [على سبيل المثال خلفية المسرح المصنوعة من قماش القنب ؟].

٢ - ποικίλων : متعدد الألوان.

٣ - Φοινικικῇ : الخيمة الفينيقية.

٤ - σκευῇ δερμάτων φοινίκων : أدوات من الجلد الأحمر [على سبيل المثال Phallol].

وعند أرسطو [Eth. Nic. Iv. vi] :

οἷον...... κωμῳδοίς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ

πορφύραν εἰσφέρων, ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς.

ويعلق الدارسون على هذه الفقرة :

σύνηθες ἐν κωμῳδίᾳ παραπετάσματα δέρρεις

ποιεῖν, οὐ πορφυρίδας.

ويقول بيكارد- كامبردج [T.D.122, Note 4]: "ربما يكون من الخطأ أن ننسب الجدران المزانة المتحركة أو الخلفيات والمناظر إلى فورموس السيراكوزي المعاصر لإبيخارموس،" ويشك في الفقرة الواردة عند سويداس، بخصوص القراءة والمعنى معًا. وليس هناك ما يجعلنا نفترض أنه بغض النظر عما قدمه فورموس، لم يكن هناك أي أثر في العروض المسرحية الأثينية التي لم تسر - كما يرى أرسطو - على نهج الممارسات الميجرينية، ولم ننقل ما قدمه من تجديد (كما فعل بعضها) إلى سيراكوزا بالستار ، الذي يقول بولّوكس [IV. 141] إنه كان ينشر أو يبسط على البرياكتوس لإحداث تأثيرات معينة. وعلى أية حال، ليس هناك ما يوحي بأن ابتكار فورموس، استخدم في تغيير الخلفية.

ويقول بيبير [H.T. 141] : "من الممكن أن يكون الديكور في بناء معماري حقيقي والأكثر احتمالاً أن تستخدم لوحات مطلية، أما الخلفية المتحركة أو القابلة للنقل [coulisse]، فيقال إنها استحدثت في صقلية في بداية القرن الخامس. [ملاحظة : يقال إن من اخترعها هو فورموس أو فورميس. وعلى كل يشك كورت [في خطاب لي] فيما إذا كان كيبيل محقا في زعمه أن فورموس هو الذي ابتكر اللوحات المتحركة]. وربما تكون هذه اللوحات هي katablemato التي وردت عند بولّوكس، وتعني ستائر المسرح الخلفية والستائر العادية واللوحات التي كانت تصنع من الخشب أو قماش القنب، ويتم طلاؤها حسب مستلزمات كل مسرحية ويميز فتروفيوس بين الخلفيات الكوميدية والتراجيدية والساتيرية وفقًا لثلاثة أشكال من الشعر الدرامي الموجود وقتئذ. وربما كانت الخلفيات المتحركة المطلية من هذا النوع تنتمي إلى الخلفيات التي يقول فتروفيوس [VII. Praef. 11] إن أجاثارخوس قام بطلائها لمسرحيات آيسخيلوس والتي اعتمد عليها بحث في هذا الصدد لديموكريتوس وأناكساجوراس [هامش على معنى katablemato : .Bulle, Untres, pp. 214f]

هي من الرأي القائل إن هذه الزخارف كانت خلفية متحركة بالصور المرسومة على قماش القنب أو ألواح الخشب وتعلق إطارًا دائمًا. وتفسر هذه الفرضية جيدًا التغيير السريع للديكور في فواصل زمنية قصيرة نسبيًا بين المسرحيات الأربع في كل يوم من أيام الاحتفال]. .

ويقول بوليبيوس [xii. 28a] :

τηλικαύτην εἶναι φησι διαφορὰν τῆς ἱστορίας πρὸς τοὺς ἐπιδεικτικοὺς λόγους ἡλίκην ἔχει τὰ κατ' ἀλήθειαν ᾠκοδομημένα καὶ κατεσκευασμένα τῶν ἐνταῖς σκηνογραφίαις φαινομένων τόπων και διαθέσεων.

"إن الفرق بين التاريخ والكتابة الخطابية الحماسية كبير مثل الاختلاف بين المباني الحقيقية والأثاث، وبين المناظر والمنشآت التي نراها في رسوم الخلفية أو المنظر".

ويقول أثينايوس [Athen. xii. 536] :

γενομένων δὲ τῶν Δημητρίων 'Αθήνησιν, ἐγράφετο

ἐπὶ τοῦ προσκηνίου ἐπὶ τῆς οἰκουμένης ὀχούμενος

"أثناء احتفال ديميتر في أثينا كان يظهر رسم له في خلفية المسرح وهو يمتطي البشر".

ويقول أثينايوس [Athen. xiv. 614] :

τὴν Λυσιαὐλὴν κωμικῆς σκηνῆς οὐδὲν διαφέρειν ἔλεγεν· ἐξιέναι γὰρ ἀπ' αὐτῆς δισυλλάβους τόν τε Βῖθυν χλευάζων καὶ τὸν Πάριν ...., παρὰ δ' αὐτοῦ Πευκέστας καὶ Μενελάους .. ταῦτα δ' ἀκούων ὁ Λυσίμαχος ἐγὼ τοίνυν,

ἔφη, πόρνην ἐκ τραγικῆς οὐχ ἑώρακα ἐξιοῦσαν· τὴν αὐλητρίδα Λαμίαν λέγων.

إن بلاط ليسياخوس يشبه تمامًا مبنى الخلفية في الكوميديا ؛ لأن كل من خرجوا منه كانت لهم أسماء تتكون من مقطعين [إشارة ساخرة إلى بيثيس وباريس] بينما خرج من قصره رجال من أمثال بيوكيتيس ومينيلاوس وعندما نسمع مقولة ليسياخوس : "حسنًا لم أر في حياتي عاهرة تخرج من مبنى خلفية في التراجيديا" وتلك إشارة إلى عازفة الفلوت لاميا.

[أفهم العبارتين : comic skené و tragic skené خلفية كوميدية وخلفية تراجيدية، بمعنى مبنى الخلفية في الكوميديا والتراجيديا بدون أي دليل على أن مظهرهما كان مختلفا].

ويقول فتروفيوس [V. 6.9] :

genera autem sunt scaenarum tria : unum quod dicitur tragicum , alterun comicum, tertium satyricum. horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificorum rationibus; satyricae uero ornantur arboribus, spelunics, montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedi speciem deformati.

"هناك ثلاثة أنواع من الخلفية : كوميدية وتراجيدية وساتيرية، وتختلف الآن موضوعاتها كثيرًا من عرض لآخر ؛ حيث تصمم الخلفيات التراجيدية بالأعمدة والقواصر [مثلث في أعلى وجهة المبنى] والتماثيل والحواشي الملكية الأخرى، بينما نرى للخلفيات الكوميدية مظهر المباني الخاصة والشرفات ولوحات عرض عليها نوافذ

لتحاكي الواقع على غرار البنايات العادية، أما الخلفيات الساتيرية فترى فيها الأشجار والكهوف والجبال والسمات الريفية الأخرى وكأنها منظر طبيعي" [ترجمة لويب].

ويقول فتروفيوس [vii. 5. 5] :

Trallibus com Apaturius Alabandius eleganti manu finxisset scaenam in minusculo theatro. in eaque fecisset columnas, signa, centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes uersuras, coronasque capitibus leoninis ornatas, quae omnia stillicidiorum e tectis habent rationem, praeterea supra ea nihilominus episcenium in qua tholi, pronai, semifastigia ominisque tecti uarius picturis fuerat ornatus, itaque cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium uisus... Licymnius... ait 'qui uestrum domos supra tegularum tecta potest habere aut columnas seu fastigiorum expolitionis ? haec enim supra contignationis ponuntur, non supra tegularum tecta...' itaque Apaturius contra respondree non est ausus, sed sustulit scaenam et ad rationem ueritatis commutatam postea correctam adprobauit.

"في تراليس ابتكر أباتوريوس ابن مدينة ألاباندا خلفية رائعة التقنية للمسرح الصغير الذي يطلقون عليها "القاعة الصغيرة". وفيه أظهر الأعمدة والتماثيل أو القناطير التي تسند العوارض أو الحلي المعمارية والأسقف الدائرية للقباب والزوايا البارزة للقواصر والأفاريز التي عليها رءوس الأسود، والتي كانت جميعها تمثل منافذ للأمطار من الأسقف. وبالإضافة إلى ذلك كانت هناك في الطابق أعلى الخلفية قباب وأنصاف قواصر وأروقة معمدة (على أعمدة)، وكل أنواع الأسقف ذات الزخارف التصويرية المتنوعة. وعندما كان كل مسرح يسحر بنقوشه ومنحوتاته الراقية أعين الجميع، كان ليكيمنيوس يقول:

"من منكم يمكن أن يكون لديه فوق الأسقف الآجر (القرميد) ومنشآت ذات أعمدة وأنواع الجلمون الرائعة؟ لأن الجلمون يقف فوق الأرضيات وليس فوق آجر الأسقف... وعندما كان يتم تحويل هذا إلى حقيقة ماثلة استحق العقاب على جُرمه." [ترجمة لويب].

[يقصد بكلمة خلفية scenery هنا الزخرفة المعمارية لواجهة مبنى الخلفية. وقد انتُقد أباتوريوس على الطبيعة أو المسحة الساحرة لأعماله. ومن الواضح أن هذه الخلفية سواء كانت رائعة ساحرة أو متواضعة لا يمكن تغييرها حسب حاجات المسرحية. [See, Pickard Cambridge, T.D., p. 226, note 1].

ونقرأ في المرجع السابق [Id. ib. vii, 2] عن الرسومات الجدارية ما نصه:

postea ingressi sunt ut etiam aedificaiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus uero propter spatia longitudinis uarietatibus topiorum ornarent a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes ; pinguntur einm portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci , montes , pecora, pastores.

"ثم حاولوا تقليد المحيط الخارجي للمباني والإسقاطات الرائعة للأعمدة والجلمونات في فضاءات مفتوحة مثل الرواق ، فصمموا الخلفية على نطاق واسع في الأعمال التراجيدية والكوميدية والساتيرية، على شكل متنزهات مغطاة، وبسبب طول الجدران، استخدموا لأغراض الزينة كل أنواع المناظر الطبيعية للحدائق والأشياء الموجودة في سمات أماكن معينة ؛ لأنهم رسموا الموانى والشواطئ والأنهار والأراضي والينابيع والمضايق والمعابد والتلال والأيك والماشية والرعاة. [تحرير لويب].

ويقول فاليريوس ماكسيموس Valerius Maximus (II. iv. 6) :

Q. Catulus Campanam imitatus luxuriam primus spectantium consessum uelorum umbraculis texit. Cn. Pompeius ante omnes aquae per semitas decursu aestiuum minuit feruorem. C. Pulcher scaenam uarietate colorum adumbrauit, uacuis antea pictura tabu lis extentam, quam totam argento C. Antonius, auro Petreius, ebore Q. Catulus praetexuit uersatilem fecerunt Luculli. argentatis choragiis P. Lentulus Spinther adornauit. translatum, antea poeniciis indutum tunicis, M. Scaurus exquisito genere uestis cultum induxit.

"كان كاتوللوس في محاكاته لرفاهية الكامبينيين أول من غطى قاعة الاستماع بمظلات تقي من حرارة الشمس. أما بومبيوس فكان أول من خفف من حرارة الصيف بعمل ينابيع مياه باردة تجري تحت الممرات. وأضاف بولكير على واجهة مبنى الخلفية [التي كانت في السابق تتكون من لوحات غير مطلية] ألوانًا متعددة. وقام أنطونيوس بطلائها بالكامل بالفضة، وطلاها بيتريوس بالذهب، أما كاتوللوس فقد طلاها بالعاج. واستطاع آل لوكوليوس أن يجعلوها قابلة للتغيير. وزخرفها لينتولوس سبينثير بكساء مفضض (مطلي بالفضة) (؟). وارتدت فرقة ترانسلاتوس المسرحية التي كانت تستخدم من قبل "التونيك" القرمزي أبهى ملابسها على يد سكاوروس".

ويقول بلينيوس [N.H. , xxxv, ch. iv. 7.23] :

habuit et scaena ludis Claudi Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corui decepti imaginem aduolarent.

"اكتسب مبنى الخلفية في ألعاب كلاوديوس بولكير إعجابًا كبيرًا، لدرجة أن الغربان حطت على جدران الآجر المطلية ظنا منها أنها حقيقية".

ويقول فتروفيوس [VII, Praef. II] :

namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente [tragoediam ad] scaenam fecit, et de ea re commentarium reliquit. ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat, ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto , ad lineas ratione naturali respondere , uti de incerta re incertae imagines aedificorum in scaenarum picturis redderent speciem et , quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse uideantur.

"لأنه في البداية كان أجاثارخوس في أثينا، عندما كان آيسخيلوس يقدم أحد الأعمال التراجيدية، وكان مسئولاً عن المسرح، وكتب تعليقًا عليها. وكتب ديموكريتوس وأناكساجوراس في ضوء مقترحاته، في نفس الموضوع، بهدف إظهار كيف أنه إذا تم التفكير في مركز ثابت بالنظرة الخارجية للعين وتصور الشعاع radii، فلا بد أن نطوع هذه الخطوط بما يتفق مع قانون طبيعي ما، مثل الخطوط القادمة من شيء غير مؤكد، فربما تعطي هذه الصور مظهر مبان في خلفية المسرح، وكيف أن ما يُرسم على أسطح أفقية أو مستوية يمكن أن يبدو وكأنه ينخفض أو يصغر في جانب، ويبرز في جانب آخر. "[Tr. Frank Granger, Loeb ed.].

رسم الخلفية

σκηνογραφία

يقول أرسطو [Poet. Ch. iv] إن سوفوكليس هو الذي أدخله.

ويقول فتروفيوس [vii. Praef. II] :

primum Agatharchus Aeschylo docente scaenam fecit et de ea re commentarium reliquit.

ويقول بيكارد-كامبردج [T.D., p. 124] :

"يكتب فتروفيوس (فوق الكلمات) مضيفًا أنه تعلم من أعمال أجاثارخوس وأناكساجوراس وديموكريتوس مبادئ الرسم المنظوري، الذي كتبوا عنه بشكل يظهر أن الصور المرسومة للبيوت على المسرح يمكن أن تكون بهذا الشكل".

quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse uideantur.

بعبارة أخرى، رسم تصميمًا معماريا في رسم منظوري على خلفية مسطحة. وفي فترة متأخرة ذهب أبوللودوروس إلى أبعد من ذلك واستخدم الألوان والظلال لزيادة الخداع البصري [وكان يُعرف σκιαγράφος ، σκηνογράφος]. ويقال أيضًا إن أجاثارخوس رسم الجزء الداخلي من منزل ألكيبياديس.

ويقول ديوجينيس لايرتيوس [ii. 125] إن كليسثينيس وابنه مينيديموس رسما الخلفيات في القرن الرابع.

ويقول بلينيوس الأكبر [N.H. 35-65] : يطلق على صورة رسمها زيوكيس مسمى "خلفية".

ويقول جريجوري [المنتمي لمدينة نيسا] [ep. ix Migne 46.1041] :

τοιοῦτον τι θαῦμα ἐν τοῖς θεάτροις τοὺς θαυματοποιοῦντας τεχνάζεσθαι· μῦθον ἐξ ἱστορίας ἤ τινα τῶν ἀρχαίων διηγήματων ὑπόθεσιν τῆς θαυματοποίας

λαβόντες ἔργῳ τοῖς θεαταῖς διηγοῦνται τὴν ἱστορίαν, ὑποδύντες σχήματά τε καὶ πρόσωπα, καὶ πόλιν ἐκ

παραπετασμάτων ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας δι 'ὁμοιότητός τινος

καὶ τέως ψιλὸν τόπον τῇ ἐνάργει μιμήσει σχ ηματίσαντες, τῶν πραγμάτων οἰκειώσαντες, θαῦμα τοῖς θεωμένοις γίγνονται, αὐτοί τε οἱ μιμηταὶ τῶν ἐν τῇ 'ιστορίᾳ πραγμάτων

"من المعروف أن السحرة يبتكرون معجزة مثل هـذه في المسرح : أي يأخـذون موضـوعًا مـن التـاريخ أو الحكايـات القديمـة، بوصـفه فكـرة لعرضـهم المـدهش، ويعرضـون روايـتهم عـلى المـشاهدين بـالأداء التمثيلي. ويرتـدون ملابـس وأقنعـة، ويقلدون مظهرًا تقريبيا لمدينة ما على المسرح عن طريق الستائر. وعن طريق تخـصيص فضاء مفتوح في وقت عرضهم المقلد للقصة، وقد كسبوا إعجاب الجماهير عـن طريـق تقليدهم للقصة واستخدام الستائر التي أضفت طابع المدينة".

وقـد عـاش جريجـوري في القـرن الرابـع للمـيلاد. وقـد فهمـت كلمـة (ὀρχήστρα) بمعنى "مسرح" [Haigh. A.T., p. 107]، ويبدو أن الستار المذكور هنا كان أكثر دقة من قطعة القماش الخلفية التي يستخدمها المقلدون، ومن الواضح أن الممثلين كانوا يصممونها بأنفسهم.

ويقول سيرفيوس [ad Virg. Georg. 3.24] :

(uel scaena ut uersis discedat frontibus, utque purpurei intexti tollant aulaea Britanni) : scaena autem quae fiebat aut uersilis erat aut ductilis; uersilis tunc erat cum subito tota machinis quibusdam eonuertebatur et aliam picturae faciem ostendebat; ductilis tunc cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior; unde perite utrumque tetigit dicens 'uersis... frontibus' , singula

singulis complectens sermonibus. quod Varro et Suetonius commemorant.

25 : nam Augustus postquam uictis Britannis plurimos de captiuis quos adduxerat donauit ad officia theatralia, dedit etaim aulaea, id est uelamina in quibus dipinxerat uictorias suas et quemadmodum Britanni, ab eo donati, eadem uela portarent.

"أفهم أبيات فرجيليوس بمعنى "إذن كيف يختفي المسرح من الرؤية لأن البرياكتوس تدور، وكيف يرفع الستار بواسطة الأشكال الأرجوانية الموشاة فيها.

ويبدو أن ما يقصده سيرفيوس أن المسرح في هذه الأوقات أمكن دورانه أو جذبه إلى الأمام. وقد أمكن دورانه عندما كان يستدير جملة واحدة بواسطة وسائل معينة، ليعرض صورة جديدة، وكان يسحب إلى الأمام بواسطة شد لوحة العمل إلى اليمين واليسار، ليعرض خلفها خلفية مرسومة. ولقد استجاب الشاعر بمهارة لهاتين الطريقتين بعباراته عند تحويل الواجهات، بحيث تشير كل كلمة إلى طريقة منفصلة وهذا تفسير فارو وسويتنيوس ؛ لأن أوغسطس بعد غزوه لبريطانيا (!) جند الكثير من الأسرى في خدمة المسرح. وقدم أيضًا الستائر، أو اللوحات التي عرض عليها انتصاراته والطريقة التي كانت تعمل بها كان يقوم بها البريطانيون الذين قدمهم.

ويبدو أن سيرفيوس كان يقصد طريقتين مختلفتين : المنصات الدوارة والأجهزة الخشبية المنزلقة. وتوحي كلماته بأن فرجيليوس خلط بين طريقتي تغيير خلفية المسرح.

ملاحظات على الفقرات المقتبسة كدليل على خلفية المسرح المتحركة :

لا بد أن نحدد الفرق بين الممارسات المسرحية قبل وبعد ظهور السديل (التي ذكرت أول مرة ٥٦ ق.م]. وقبل هذا الابتكار ربما كانت التغيرات في خلفية المسرح

(إذا كانت هناك تغيرات) تتم أمام المشاهدين. وتتمثل الفقرة الوحيدة المقتبسة بوصفها دليلاً على اللوحات المتحركة في بدايات المسرح الإغريقي، في إشارة سويداس إلى فورميس، ولكن ظلال الشك تلقي بنفسها على القراءة والمعنى بشكل ينفي معه الوثوق فيها. ونرى بيكارد-كامبردج، رغم تصديقه لموضوع اللوحات، يرفض هذه الإشارة كدليل، وكذلك يرفضها كورت ولا يجد بيبير [كما يقول بيكارد-كامبردج] أي ضمان للاعتراف بهذه اللوحات الافتراضية ذات الستائر المنصوبة على البرياكتوس.

ويعتمد بيكارد-كامبردج نفسه على الإشارة إلى nannion على أنه proskenion. لكن الـ nannion لم تكن "لوحة" ليمكن وضعها أمام شيء ما أقل جاذبية. وقد كانت في حد ذاتها شيئًا غير جذاب لا بد من إخفاء معالمه برسم أو زخرفة ونقوش. وعندما كان يطلق عليها مسمى الـ proskenion [واجهة مبنى الخلفية] كانت تعلق بالجدار الأمامي من الخلفية skené، والذي رغم كونه مسطحًا بالطبيعة، كان تضفي عليه مسحة الزخرفة بواسطة الـ σκηνογραφία ويأخذ بيكارد - كامبردج بالرأي القائل بأن هذه الكلمة تشير إلى رسم الجدار الأمامي للخلفية حتى يضفي عليها المسحة المعمارية. وتنسجم هذه الرؤية مع الإشارات الأخرى عن العصور قبل الرومانية. ويقارن بوليبيوس بين المبنى الحقيقي ورسم الخلفية، أي الرسم المنظوري لجدار مسطح. ولا يمكن بأي حال أن تكون صورة ديميتريوس بوليوكراتيس على الـ proscenium ملائمة بشكل خاص لأن مسرحية واحدة، ولكن تلائم كل المسرحيات، ولذلك ربما كانت مخصصة ليراها المشاهدون أثناء العرض.

وتشير الإشارات إلى المسرح الروماني إلى الزخرفة الرائعة لواجهة مبنى الخلفية التي كانت إلى حد بعيد كبيرة لدرجة لا يمكن معها أن تحجبها الأدوات الافتراضية أو حتى إنزال الستار. وكان لظهور السديل أثره في إمكانية إنشاء الخلفية على المسرح.

وفقًا لوصف أبوليوس [انظر الملحق E]. وربما نلاحظ أن خلفية المسرح التي وصفها أبوليوس كانت صلبة : "كان هناك جبل.. تملؤه الشجيرات والأشجار.. ويتدفق من القمة ينبوع ماء". وكما نتوقع أحيانًا كانت الضرورة تقتضي إنشاء هذه الخلفية أثناء انشغال المشاهدين بمشاهدة العرض الراقص أمام الستار. وفي نهاية هذه الخلفية، كان العارضون يرقصون خارج خشبة المسرح، ويطلق الجبل من قمته الزعفران الممتزج بالخمر، وبينما تملأ هذه الرائحة العطرة أرجاء المسرح تنفتح فجوة في الأرضية وتبتلع جبل الغابات. ثم نرى جنديا يوجه خطواته نحو منتصف المسرح ليحضر امرأة لتلقى للوحوش، بينما تنشر أريكة لها وللحمار. ونقف هنا على تفسير عقلاني بشأن كيفية أن تأتي فقرة بعد أخرى في تتابع سريع، لكنه لا ينطوي على دليل على استخدام اللوحات المنزلقة، التي لا نجد لها مصدرا سوى عند سيرفيوس. ومن الواضح أن هناك خلطًا ما فيما يقول، وأن فرجيليوس لم يكن ليقصد أن الخلفية كانت تدور وتشد جانبًا لعرض أشياء أخرى عند رفع الستار لحجب الخلفية. وأغلب الظن أن سيرفيوس يحاول تفسير فقرة فرجيليوس من منظوره الخاص.

ومن الصعوبة بمكان أن نربط إشارة فتروفيوس إلى استخدام رسم ثلاثة أنواع من الخلفية المعاصرة بما يشبه الأنواع الثلاث المستخدمة في دراما القرن الخامس بالممارسات المسرحية الحقيقية في زمانه، في وقت ربما كانت الدراما الساتيرية تعرف فقط من الأدب. وكانت هناك علاقة وثيقة بين الرسم والمسرح ؛ إذ استخدمت كلمة "خلفية" في هذين المجالين. ولا بد لقارئ الدراما أن يضع نصب عينيه بالضرورة خلفية ملائمة للمسرح، كقصر مثلاً أو منازل أو فضاء ريفي مفتوح، ويضفي فن الرسم المعاصر [أي الرسوم الجدارية] هذه التأثيرات المختلفة.

وتعد إشارة جريجوري الدليل الأقوى الذي يمكنني تقديمه عن استخدامه ستارًا خلفيًا لإضفاء مسحة خلفية معينة ؛ إذ يتحدث عن الممثلين الذين يرتدون الأقنعة، لكن ليس باليسير أن نصدق أنهم ليسوا سوى المقلدين [مقدمي المحاكاة

الساخرة]، وربما كان ستار الخلفية عندهم - وهو جزء لا يتجزأ من أدواتهم - يرسم في هذه الحالة أو يزخرف لإضفاء المسحة المعمارية. ومن المثير أن نجد أن الممثلين الهنود كانوا يستخدمون أيضًا ستارًا [تسمى Yavanika، وهو مرادف لكلمة Yavana في اللغة السنسكريتية وكلمة Ionian في الإغريقية].

وفي المسرحيات السنسكريتية كانت الطبيعة تحيط الشخصيات... أشجار المانجو والأشجار الأخرى والنباتات المتسلقة وزهور اللوتس والأزهار البوقية ذات اللون الأحمر الخافت والغزلان وطيور الفلامنكو والببغاوات ذات العيون اللامعة وطائر الوقواق الهندي، حيث تتحرك الشخصيات وسط كل هذا وتخاطب هذه الكائنات، وكأنهم جزء لا يتجزأ من حياتهم [Macdonell, Sanskrit Literature, p. 354]، وربما كانت الخلفية تتغير من مكان لآخر، وربما كانت الشخصيات التي تحدثنا عنها تطير في الهواء، ورغم ذلك يحدث كل هذا في حيز صغير من الفراغ، بستار مقسوم فقط في المنتصف يشكل الخلفية : الأزهار وطائر الفلامنكو، وتُترك العربات الطائرة لخيال المشاهدين. ومن المثير بعض الشيء أنه رغم وفرة المعلومات المسرحية عن الملابس والزخارف، وعن ممارسات الممثلين، لا يرد شيء بهذه الطريقة عن تغيير الخلفية [المرجع السابق]، وهذا غير مثير على الإطلاق : فالملابس والممارسات حقيقية وربما كان الديالوج فحسب هو الذي ينقل الإحساس بخلفية المسرح.

وما من دليل آخر على الخلفية المتحركة في المسرح الإغريقي. أما في المسرح الروماني فكان للسديل (الستار الذي يسدل) تأثيره في إعداد خلفيات خاصة لمناسبات معينة، ولم يكن لقطعة القماش الخلفية أن تضفي - دون شك - المسحة المعمارية الزخرفية التي تلائم دراميا حالات بعينها، لكن يبدو أنه لم تكن هناك محاولات لتغيير شكل مبنى الخلفية نفسه ليلائم مشاهد خاصة، وخلال المسرحية كانت تبقى خلفية مزخرفة يراها المشاهدون فوق الستار عند رفعه.

الملحق (I)
ظهور الأقنعة في المسرح الروماني

(Classical Quarterly, Vol. xxxiii, pp. 139-46, Slightly Motified)

لا يزال المحررون يرددون الرواية القائلة إن الأقنعة لم تظهر على المسرح الروماني حتى بعد زمن ترنتيوس بوقتٍ طويل، وهي رواية يقول بها باولي ويسووا [Bieber, S.V., "Maske", 1930] ويؤيدها داريمبرج وساليو [Navarre, S.V., "histrio"] وبيكارد -كامبردج [Dramatic Festivals, p. 199]. وجاء الرأي المغاير من جوو [J.R.S., ii. pp. 65-77, 1912] الذي ندعمه عندما نشير إلى مقالة لنافار (بعد ذلك) عن الشخصيات [in Daremberg et Saglio, p. 415, note 20] ؛ حيث نراه تخلى تمامًا عن إنكاره للأقنعة على مسرح ترنتيوس، أما داكوورث [N.R.C., p. 94] فيخلص إلى ضعف الدليل على الظهور المتأخر للأقنعة في الكوميديا الرومانية.

وسأنقل الفقرات ذات الصلة بالموضوع في الأدب القديم، بداية بأكثرها دقة :

(١) ديوميديس [p. 489 Keil] (القرن الرابع للميلاد) حيث يقول : "في السابق كانوا يستخدمون الشعر المستعار وليس الأقنعة حتى يتضح السن (العمر) بواسطة لونه الملائم ؛ سواء كان أسود أو أبيض أو أحمر. وكان الممثل العظيم روسكيوس جاللوس أول من استخدم القناع؛ لأنه كان أحول، وحتى عند ارتداء القناع لم يكن وسيمًا بما يتلاءم مع دوره، باستثناء أدائه لدور الطفيلي.

(٢) ويقول شيشرون [de Orat. iii. 221] : "لكن الوجه هو الأكثر أهمية، وكانت العينان تمثلان الجزء الأهم المهيمن في الوجه، ولذلك نرى أسلافنا يظهرون

إحساسهم الفائق المفرط في رفض دفع مبلغ كبير، حتى عندما يرتدي روسكيوس القناع".

في العبارات السابقة نرى أهمية تعبيرات الوجه في توضيح المعنى الذي يقصده الخطيب:

(٣) يقول دوناتوس [de Comoedia 6.3] : "يقال إن أول من استخدم القناع في الكوميديا هو كينكيوس فاليسكوس، وفي التراجيديا مينوكيوس بروثيموس.

(٤) ويقول دوناتوس أيضًا [Praef. Eun. 1.6] : "عرضت المسرحية في الألعاب الميجالية عندما كان لوكيوس بوستوميوس ألبنوس ولوكيوس كورنيليوس ميرولا يشغلان وظيفة أيديل كيريل وكان الممثلون هم أمبيفيوس توربيو ولوكيوس أتيليوس اللذان كانا يرتديان الأقنعة في تلك الفترة المبكرة".

(٥) ويقول دوناتوس [Praef. Ad., 1.6] : "عرضت المسرحية في الألعاب الجنائزية لإحياء ذكرى لوكيليوس أيميلوس، والممثلون هم: لوكيوس أمبيفيوس ولوكيوس هاتيليوس اللذان يرتديان وفرقتها الأقنعة في ذلك الوقت المبكر".

(٦) ويقول فيستوس [S.V. personata] : "هناك مسرحية لنايفيوس بعنوان "المسرحية ذات القناع" The Masked Play (؟) والتي يعتقد بعضهم أنها أول مسرحية استُخدم فيها القناع. لكن الممثلون لم يرتدوا الأقنعة في الكوميديا والتراجيديا إلا بعد ذلك بوقتٍ طويل، وأغلب الظن أن ذلك بسبب قلة ممثلي الكوميديا، مما جعل هذه المسرحية تستعين بممثلي القصص الأتيلية، الذين يعرفون باسم "الممثلين المقنعين" بشكل خاص، لكونهم لا يضطرون إلى خلع أقنعتهم على المسرح، وهو أمر دأب عليه غيرهم من الممثلين".

ومن بين كل هذه الفقرات، يمكن اعتبار الفقرة (١) إنكارًا لا لبس فيه للقول بأن الأقنعة استخدمت في فترة مبكرة، وعرفنا أن الممثل روسكيوس كان أحول من

شيشرون [N.D., 1, 28. 79]، ورغم جريان العادة على الاقتباس عن شيشرون بما يدعم آراء ديوميديس، يجب ألا نغض الطرف عن احتمال أن ديوميديس أسس روايته على فهم خاطئ لفقرتين عند شيشرون، ولا نعرف يقينًا ما إذا كان شيشرون يقصد أن روسكيوس كان يمثل أحيانًا بدون قناع ؛ وأن كلمة personatus ربما استخدمت بشكل مفهوم مرادفًا لمعنى "على المسرح" [ومن ثم يكون مقنعًا مثل غيره من الممثلين]. وما من دليل آخر للربط بين روسكيوس وبين ظهور الأقنعة. ويؤكد فرونتو [Eloq. 5.1.37] ارتداء الممثل التراجيدي العظيم أيسوبوس [معاصر روسكيوس] للقناع، حيث يقول : "يخبرنا أن أيسوبوس دأب على فحص قناعه بعناية قبل ارتدائه ؛ حتى يتلاءم صوته وتعبيرات وجهه مع مظهره". ويتحدث شيشرون [de Div. 1.37.80] ardor uultuum montuum atque وكانت هذه الفقرة تعد حجة على أنه كان يمثل بدون قناع، لكن بوسعنا أن نقارن رواية شيشرون [de Orat. 2, 46-193] بأن عيني ممثل مشبوب العاطفة كادتا تبرزان من القناع [c.f. p. 71].

وينسب دوناتوس [في الفقرة (٣)] ابتداع القناع إلى فاليسكوس في الكوميديا وإلى بروثيموس في التراجيديا. وليس في متناولنا معلومات بشأن هذين الممثلين سوى ما ورد في الفقرات سالفة الذكر، ولنحاول - كما فعل الباحث ريبيك - التوفيق بين الفقرة (١) والفقرة (٣)، من خلال افتراض أن روسكيوس كان الممثل الرئيسي في فرقة ما، وكان مديرها فاليسكوس أو بروثيموس، ولكن ربما تدفعنا هذه المحاولة إلى فرضيات بعيدة الاحتمال، تجعل الممثلين وكأنهم أيضًا مديرو الفرق المسرحية.

وفي الفقرتين (٤) و (٥) يخبرنا دوناتوس أن أول عرضين لمسرحيتي "الخصي" و "الأخوان" قدمهما ممثلون كانوا يرتدون الأقنعة وقتئذ. [لنفترض مع ليو أن دوناتوس أساء فهم صيغ تصغير أسماء الممثلين في المخطوطات التي كان يستخدمها،

مما جعله لا يقدم تفسيرًا - وفقًا لرأي جوو لسبب كون هاتين المسرحيتين الوحيدتين اللتين استخدم فيهما الديكور والزخرفة بشكل مفرط].

وفي الفقرة (٦) يشير فيستوس إلى عرض استخدم فيه القناع في فترة قديمة ترجع إلى زمن نايفيوس [القرن الثالث قبل الميلاد]، ويعتبر القول بأن فيستوس نفسه التبس عليه الأمر في هذه الواقعة، ويحاول تفسيرها بوصفها دليلاً لا يدع مزيدًا لمستزيد عن كونها واقعة حقيقية.

ولم نقف على دليل يؤيد ربط ديوميديس بين ظهور الأقنعة وبين روسكيوس، ووجود ثلاث وقائع مستقلة لعروض استخدمت فيها الأقنعة في فترة مبكرة، ويبدو أن الدليل المتاح كان ينطوي على وقائع أو سجلات زمنية، يدعي باحثون بعينهم أسبقية إحداها على الأخريات. وفي الحقيقة يمكن القول إن الرواية القائلة بابتكار بروثيموس للأقنعة (الفقرة ٣)، مأخوذة عن الفقرة(٤).

وكانت الدراما الإغريقية [باستثناء الميم عروضًا تستخدم فيها الأقنعة منذ زمن آيسخيلوس فصاعدا، وهو أمر معترف به عامة. وكانت القصص الأتيلية في الكوميديا الكامبينية تستخدم الأقنعة بشكل ثابت، وفي الحقيقة يصعب تخيل أن شخصية مثل ماندوكوس، بفكيه الكبيرين اللذين يحدثان قعقعة يمكن أن يقدمها ممثل لا يرتدي قناعًا. ويخبرنا فيستوس في الفقرة (٦) أن القصص الأتيلية لم تعرض مطلقًا بدون أقنعة، بينما اضطر كل الممثلين لتبديل أقنعتهم على المسرح. ويبدو أن فيستوس لا يدرك أن تفسيره لا يتسق مع نفسه : فكيف اضطر كل الممثلين إلى تبديل الأقنعة إذا كانوا لا يرتدون الأقنعة مطلقًا ؟ وعندما نقارن فقرة فيستوس مع رواية ليفيوس [7.2] القائلة بأنه في زمن ليفيوس، حافظ ممثلو القصص الأتيلية على حقوقهم بصفتهم مواطنين، ربما نتوصل لحل المشكلة : كل الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة، لكن كان هناك تنظيم مجتمعي ما يرغم المحترفين على خلع الأقنعة من حين لآخر في

المسرح؛ بهدف منع الأشخاص المنتمين للطبقة الدنيا من استخدام أقنعة تنكرية، للهجوم على الحكومة أو الشخصيات البارزة.

ومنذ الحرب البيروسية فصاعدًا، ربما تزايد عدد الرومان الذين يشاهدون عرض التراجيديا الإغريقية والكوميديا في مدن اليونان الكبرى، وألفوا استخدام الأقنعة، رغم أنهم، دون شك، كانوا يشاهدون أيضًا عروضًا لا تستخدم فيها الأقنعة التي يقدمها عارضو الميم من أمثال كليون [ص ١٥٠-١٥١]. وجاءت القصص الأتيلية من كامبينيا، التي تستخدم فيها الأقنعة على الدوام. ومن إتروريا جاءت كلمة persona نفسها [تكتب φερσυ باللغة الأتروسكية]. وقد وجد الرومان أينما يمموا شطرهم تقليد العروض التي تستخدم فيها الأقنعة. وحتى في روما، كانت هناك عادة قديمة لارتداء صور الموتى في الجنائز الأرستقراطية للنبلاء. ومن تارنتوم جاء أندرونيكوس مؤسس الدراما الرومانية. وإذا كانت تارنتوم مثل كل المدن الإغريقية الأخرى يمكن القول بوجود فجوة اجتماعية تفصل الممثلين المقنعين رفيعي المقام عن مقدمي عروض الميم التي لا تستخدم فيها الأقنعة. ويبقى السؤال : ما الذي أغرى أندرونيكوس بالتخلي عن استخدام القناع، الذي لم يكن إشارة تعبر عن مسئولية الممثل فحسب، بل كان وسيلة ملائمة في الإنتاج الدرامي ؟

وقد تمثلت إحدى أشهر الأفكار في الكوميديا الوسطى والحديثة، في "كوميديا الأخطاء" القائمة على الخلط والالتباس بين شخصين متشابهين. وربما أوحى وجود الأقنعة بهذه الفكرة على كتاب الدراما، وتمثلت إحدى سمات هذه المسرحيات في أن الشخصيتين سوف تلتقيان وجهًا لوجه عاجلاً أم آجلاً، وينطبق هذا على الأقل على مسرحيتين بمتناولنا : "أمفيتريو" و"التوأمان مينايخموس". وتتعقد الأمور عند ارتداء الأقنعة، رغم ضرورة الاعتراف بأن كوميديا الأخطاء تؤدى دون أقنعة على المسرح المعاصر.

وتقول الرؤية التقليدية إن بلاوتوس كتب هاتين المسرحيتين للعرض دون أقنعة، وإن قلة الأقنعة جعل وجود الأدوار المزدوجة مستحيلاً. وتوجد هذه الرؤية في فقرات بلاوتوس وترنتيوس، التي توصف فيها تعبيرات وجه الممثل، ولا بد، إذن، أن الجمهور كان يرى وجه الممثلين، ومن هذه الفقرات :

مسرحية "الجندي المغرور" البيتان [٢٠١-٢٠٢] :

illuc sis vide,
quem ad modum adstitit severo fronte curans, cogitans.

«انظر إليه هكذا فحسب ..

كيف يقف هنالك بوجه عابس مكفهر .. حذرًا ومفكرًا ! »

ومسرحية "الخصي" البيت [٦٧٠] :

illud vide, os ut sibi distorsit carnufex!

« انظر إلى ذلك الوجه ، لقد شوه جبهته ! »

ومسرحية "فورميو" البيت [٢١٠ وما يليه]:

AN. obsecro,
quid si adsimulo ? satinest ? GE. garris. AN. voltum contemplamini: em satine sic est ? GE. non.
AN. quid si sic? GE. propemodum.
AN. quid sic? GE. sat est.

« أنتيفو : أتوسل إليك .. ماذا لو أظهرت رباطة الجأش، أهذا يكفي.

جيتا : لا تكن سخيفًا.

أنتيفو: تأمل ملامح وجهي .. ها هو .. أيكفي هذا إذن .

جيتا : لا .

أنتيفو: وماذا عنه إذن ؟

جيتا : تقريبًا .. (لا بأس).

أنتيفو : أهكذا إذن .

جيتا: نعم هذا يكفي.»

ومسرحية "الأخوان" البيت [٦٤٣]:

erubuit: salva res est.

« لقد احمر وجهه خجلًا، وهذا أمر يدل على أنه بصحة »

ولدينا إشارات مماثلة عن تعبيرات الوجه في الدراما الإغريقية : مسرحية "ليسيستراتي" لأريستوفانيس، البيت السابع وما يليه:

τί συντετάραξαι; μὴ σκυθρώπαζ', ὦ τέκνον
οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς.

ونرى جوو – في استجابة لمحاولة هوفر Hoffer تفسير الإشارة إلى احمرار وجه أيسخينيس خجلاً بافتراض أن الممثل يضع فجأة اللون الأحمر في وجهه – ينقل بالفعل قول سينيكا [Epist, 11.7] إن التعبير الوحيد الذي لم يستطع ممثلو الدراما البارعون [المقلدون ؟] تقليده، هو احمرار الوجه خجلاً. وربما كانت الإشارات إلى تعبيرات الوجه في الدراما الإغريقية وفي البيت [٦٤٣] من مسرحية "الأخوان" تخاطب خيال المشاهدين، مدعومة بالألحان وتعبيرات وجه الممثلين، ولا داعي لفرض تفسير مختلف للفقرات الأخرى المنقولة.

ونأتي أخيرًا للسؤال : هل كانت هناك مواقف في مسرحيات ترنتيوس وبلاوتوس تستدعي استخدام القناع ؟ تقول الرؤية التقليدية إن الرومان لم يستخدموا

الأقنعة، ولذا كان ازدواج الأدوار مستحيلاً [وذلك ينطلق من أن استخدام المساحيق لم يمنع المشاهدين من التعرف على السمات الجسدية لممثل ما، وإدراك محاولته للتمويه عليهم]. وهل يتحتم علينا إذن أن نفترض عدم وجود شخصيتين متشابهتين تلعبان الأدوار المزدوجة في فرقة بلاوتوس المسرحية ؟

وتقوم مسرحية "أمفيتريو" على التشابه الدقيق بين ميركوريوس وسوسيا، وبين جوبيتر وأمفيتريو. وتواجه الشخصيات المتشابهة بعضها البعض، كما نرى في مسرحية "التوأمان مينايخموس"، ومن ثم لا يفيدنا ازدواج الأدوار في شيء. ونجد أن المشهد الذي يجمع بين ميركوريوس وسوسيا هو الأطول عند بلاوتوس [٣١٠ بيتًا]. وقد حذر ميركوريوس المشاهدين من أن شبيهه سوف يصل، بل وجذب انتباههم إلى الأجنحة التي يرتديها تحت قبعته، وهذا ما يساعدهم على التمييز بينه وبين سوسيا. ثم يصل سوسيا، ويستطيع المشاهدون المقارنة بين الاثنين خلال ما يزيد على ثلاثمائة بيت. ويتأكد هذا التشابه : حين يقارن سوسيا بين نفسه وبين ميركوريوس بدقة شديدة [البيت ٤٤١ وما يليه] :

certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam, quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi), nimi' similest mei; itidem habet petasum ac uestitum; tam consimilest atque ego; sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra, malae, mentum, barba, collus: totus.

هل استطاع أي استخدام للمساحيق أن يجعل هذه الفقرة مقبولة ؟ وعندما يتقابل جوبيتر وأمفيتريو، نرى بليفارو عاجزًا عن التمييز بينهما [البيت ١٠٣٥]. وعندما يلتقي الأخوان مينايخموس لا يستطيع ميسينيو معرفة من منهما سيده [الأبيات ١٠٧٤، ١٥٨٥]. ويجب أن نفكر في أن هذا التشابه - في مسرح كبير في الهواء الطلق - كان يجب أن يكون دقيقًا بل ومثيرًا للدهشة، وأن أبسط الطرق لإحداث هذا التشابه هو استخدام الأقنعة.

ولنا أن نسأل : لماذا يفرط بيبير وآخرون في الثقة بأن ازدواج الأدوار كان مستحيلاً ؟ ولدينا رواية أخرى لديوميديس تقول : في الدراما الإغريقية بوصفها قاعدة عامة، لم يكن هناك على المسرح ما يزيد عن ثلاث شخصيات في وقت واحد. لكن كتاب الدراما الرومان قدموا عددًا كبيرًا من الشخصيات بهدف إحداث مزيد من التأثير في عيون المشاهدين. وبغض النظر عن تصورات ديوميديس [-490 Reil , 491] لا يمكن أن تنطبق عباراته - بأي حال - على مسرحيات بلاوتوس، التي أمكن عرضها جميعا على المسرح بفرقة مسرحية لا تزيد عن خمسة ممثلين، مع الاستعانة المؤقتة أحيانا بأعداد إضافية "". ولم تكن هذه الأعداد لتختلف بأي حال عنها فيما دأبت عليها الكوميديا الحديثة. ويبدو أن ديوميديس خلط بين أعداد الشخصيات وأعداد الممثلين، وعلى أية حال، لا تحمل عباراته أي دلالة بشأن قضية ازدواج الأدوار. وليس لدينا أدلة مباشرة كثيرة عن هذا الازدواج في الكوميديا الرومانية [وحتى في حالة الدراما الإغريقية، نجد أول ذكر لتغيير الأدوار ينقله بيكارد-كامبردج عن لوكيانوس [Menipp, 16, D.F., p. 139, note 4]، لكن يتضح القول بأن جزءًا من البرولوج - على الأقل - أمكن أداؤه بشخصيتين متشابهتين، مع جزء من دور إحدى الشخصيات، من خلال البيت [١٢٣] من مسرحية "القرطاجي الصغير" [,ego ibo ornabor] والبيت [١٢٦] [ibo, alius nunc fieri uolo]"، ولماذا غض المشاهدون الطرف عن هذا؟ ولم يغفلوا ازدواج الأدوار في المسرحية تمامًا ؟ وثمة نقطة لا بد من تناولها وهي تكرار التوصيفات الشخصية الدقيقة للشخصيات الموجودة على المسرح، أوالتي ستظهر قريبًا. ونجد وصفًا لساوريا في البيتين [٤٠٠ و ٤٠١] من مسرحية "الحمير":

macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus,

truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.

وبعد خمسة أبيات يظهر ساوريا حتى يمكن للمشاهدين مقارنته بالوصف، ويا لخيبة أملهم إذا ثبت العكس ! وفي الحقيقة نجد أن المتمسكين بالرأي التقليدي، مستعدون لقبول أن هذه الفقرات هي توصيفات للأقنعة، أي الأقنعة التي استخدمت في الأصول الإغريقية التي نقلها الكاتب اللاتيني حرفيا، رغم افتراض أن الممثلين الرومان لم يستخدموا الأقنعة (٣). ولا تنسب هذه النظرية لبلاوتوس افتقاره للحس المسرحي فحسب، ولكن نراها أيضًا تجافي القول (المنقول من قبل) بأن هناك فقرات معينة في المسرحيات اللاتينية تعتبر توصيفات لحركات التعبير عن قسمات الوجه غير المخفية بقناع عند الممثلين الرومان.

وأخيرًا، لدينا إشارات مباشرة عن الأقنعة في المسرحيات اللاتينية، ففي مسرحية "أمفيتريو" مثلاً [الأبيات ٤٥٨ - ٤٥٩] نرى سوسيا يحملق في شبيهه ويندهش قائلا :

nam hicquidem omnem imaginem meam, quae, antehac fuerat, possidet. uiuo fit quod nunquam quisquam mortuo faciat mihi.

وهنا نقف على إشارة إلى ارتداء الصور في الجنائز. وتتكرر كلمة persona شديدة الخصوصية في البيت [٧٨٣] من مسرحية "الفارسية"، وأراني أقبل رأي داكوورث [N.R.C., 94, note 44] القائل بأنها تعني هنا "الشخص" personnage، ونرى صيغة التصغير منها persolla تقع في البيت [١٩٢] من مسرحية "كوركوليو"، في إشارة ضمنية لوجه البطلة. وفي زمن ترنتيوس كانت كلمة personage قد رسخت بالفعل بمعنى "الشخصية" [مسرحية "الخصي" الأبيات ٢٦، ٣٢، ٣٥]. وربما كان لها معناها في وقت مبكر، لكنها اكتسبت هذا المعنى من استخدامها في المسرح.

يكتب جافيوس باوسوس، مستشهدا برأي جيلّيوس [5.7] قائلاً :

' "caput", inquit, "et os coperimento personae tectum undique unaque tantum uocis emittendae uia peruium, quoniam non uaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam coactamque uocem ciet [et] magis claros canorosque sontius facit, quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare uocem facit, ob eam causam 'persona' dicta est, littera propter uocabuli formam productiore".

ولأن بيكارد-كامبردج [D.F., p. 194] يقول إن الاشتقاق المقترح لا يحمل بالطبع معنى "النظر في" أو "تصفح الوجه"، فإن بعض التجارب المعاصرة مع الأقنعة المصنعة، بطريقة تقوم قدر الإمكان على النماذج القديمة، تلقي ظلالاً كثيفة من الشك حول ما إذا كانت الأقنعة تركت تأثيرًا في ارتفاع الصوت". وأن من حاول دراسة الخصائص السمعية acoustics [مجموعة الخصائص التي تحدد قيمة مسرح ما.. من حيث وضوح السمع] لأي من المسارح القديمة، يحتمل ألا ينكر جودتها. لكن رواية جيلّيوس القائلة إنها كانت تغطي الرأس بالكامل [مثل "الخوذة"، L.E. Puser, Smith's Dict of A.S.V. persona] تبدو صحيحة بشكلٍ عام؛ فقد كان القناع يُشد برباط أسفل الذقن، وكانت كلمة "يرتدي" أحد المصطلحات المستخدمة بهذا المعنى، ويستخدم الكتان في صناعته.

وقد ترك لنا بولّوكس الذي مارس الكتابة في القرن الثاني للميلاد قائمة بالأقنعة المستخدمة في الدراما ؛ فقد ذكر في الكوميديا تسعة أنواع للشيوخ. وأحد عشر نوعًا للشباب، وسبعة للعبيد الذكور، وثلاثة للسيدات المسنات، وأربعة عشر للسيدات صغيرات السن، وفي التراجيديا ذكر ستة أنواع للكبار أو الناضجين وثمانية

للشاب، وثلاثة للعبيد الذكور، وخمسة للعبيد من النساء، وسبعة للسيدات من الأحرار، ويمكن الرجوع لمزيد من التفاصيل والرسوم التوضيحية إلى بيكارد-كامبردج [D.F., 177-212]. ولا شك أن قائمة بولّوكس ينقصها الكثير؛ حيث كانت هناك أقنعة تخص أناسًا بعينهم. وببساطة يتمثل اهتمام بولّوكس بالأقنعة والموضوعات الأخرى في تقديم قائمة بالاصطلاحات الفنية وسواء كانت قائمته تتماس عن قرب بممارسات المسرح الإغريقي أو الروماني في فترة مبكرة من عدمه، نراه أمرًا لا يمكننا التحقق منه. وربما تمثل الرسوم التوضيحية التي في متناولنا تقليدًا فنيا أكثر منه مسرحيا. كما أننا - عامة - ندهش كثيرًا من جودتها الفنية، على الأقل في فترة ما بعد القرن الخامس، ويؤكد بلاتونيوس [تاريخ غير معروف] أن الشخصيات في الكوميديا الوسطى والحديثة كانت ترتدي أقنعة مخيفة قبيحة لدرجة الإفراط؛ خشية أن تكون مشابهة ولو بالصدفة، لوجوه بعض الحكام المقدونيين، تجنبًا للضرر والمساءلة. [هذا يعني بالضرورة أن الأقنعة في القرن الخامس، حتى في الكوميديا كانت أكثر واقعية: مثال مسرحية "الفرسان"، البيت ٣٠ وما يليه]. وإذا كان محقا في ذلك، فلا بد أن مظهر شخصيات مناندروس كان أبعد ما يكون عما يصدر عنها من عبارات وفقًا لمفهومنا، وهذا يعني بالضرورة أن نرفض ما ورد عن بولّوكس وبلاتونيوس، والرسوم التوضيحية أيضًا، أو نضرب عرض الحائط بالأدلة المستنبطة من المسرحيات، وما لدينا من أفكار عن الانسجام والملاءمة والتطابق.

الملحق (K)

الدمـــــج (المزج) "Contaminatio"

المعنـى المـألوف لكلمـة contaminare هـو "يفسد" أو "يشوه" ويفسرها دوناتوس [ad. And. 16] بمعنى :

manibus luto plenis aliquid attingere polluere, foedare, maculare.

والمعنى المضاد لها هو "integer" [Cic. Top. 69] :

integra contaminatis iucunda minus iucundis.

ومن ثم كانت ستصبح أكثر ملاءمة في الاستخدام لو كانت التهمة أن ترنتيوس أفسد الأصل الإغريقي (بتعديله). وتكمن المشكلة في أن ترنتيوس يبدو وكأنه يعترف بهذا الاتهام.

factum id esse non negat. (Heaut. 18)

ولأننا لا نصدق أنه اعترف بذلك من الأساس، يفترض أنـه استخدم الكلمـة بمعنى فني خاص، هو "دمج أو مـزج" مـصدرين أو أصـلين. ولـذلك ينطـوي هـذا العدل على مفارقة عبثية أخرى ؛ فإذا كانت كلمة contaminare تعني "دمـج أصـلين إغريقيين، وإذا كان هذا الدمج مألوفًا بوصفه ممارسة طبيعية معـترف بهـا عنـد كتـاب الدراما الرومان من زمن نايفيوس وصولا إلى زمن إنيوس الذي توفي قبل ثلاثة أعـوام من ظهور مسرحية "أندريا" فلـن يكـون اتهـام ترنتيـوس شـيئًا مـذكورًا، جريًـا عـلى انتهاجه لممارسة مترسخة، ولإضفاء الأسـباب اللازمـة للاتهـام، يفـترض أن منتقـدي ترنتيوس استخدموا كلمة contaminare ليس بوصفه اصطلاحًا فنيا فحسب بمعنـى يدمج أو يمـزج، ولكـن أيـضًا بمعناهـا المعتـاد "يفـسد أو يـشوه"، وهكـذا لا تعنـي

"يدمج" بالمعنى الدقيق للكلمة و "يفسد" بها تحمل الكلمة من معنى، بل تعني "يفسد ويشوه بالدمج"، كما نرى في العبارة miscendo deprauare، حسب تفسير ثيساوروس لها، في إشارة خاصة إلى الفقرتين الوردتين في برولوجات ترنتيوس. تتمثل الإشكالية الأولى - إذن - فيما إذا كانت كلمة contaminare تنطوي على فكرة "الدمج".

(١) لغويا : تأتي من المقطع "con" بمعنى "بـ أو بواسطة أو عن طريق"، والجذر اللغوي tango بمعنى "يلمس" أو "يمس" أو "يلصق". وتؤكد الرؤية السائدة حرف الجر : لذلك يترجم والدي :

in Berührung bringen bes. mit fremdartigen daher besudeln.

ولا شك أن دوناتوس عند تفسيره للبيت [١٦] من مسرحية "أندريا" الذي يقول:

contaminari non decere fabulas

ويلاحظ دوناتوس أن :

id est ex multis unam facere

وهذا على أية حال ليس تعريفًا للكلمة، بل محاولة لتفسير البيت في ضوء السياق ومن منطلق الأبيات [١٦-١٨] من مسرحية "المعذب نفسه" :

nam quod rumores distulerunt maleuoli
multas contaminasse Graecas, dum facit
paucas Latinas : factum id esse non negat.

"أما عن الإشاعات التي نشرها الحاقدون من أنه مزج (أتلف) مسرحيات يونانية كثيرة وأنتج منها مسرحيات لاتينية قليلة، فإنه لم ينكر أنه فعل ذلك. "

وكان سيصبح لتعليق دوناتوس معنى جيد إلى حد بعيد لـو جـاء البيـت [١٦] من مسرحية "أندريا" على النحو التالي :

pollui non decere fabulus

ولو كان البيت ١٧ من مسرحية "المعذب نفسه" جاء هكذا :

nultas polluisse Graecas, dum facit.

وفي سياقات معينة يمكـن أن يعنـي المعنـى المـصدر "يـشوه / يفـسد" "يفـسد بالخلط أو الدمج" [بشيء أساسي]. ولذلك يقول ترنتيوس نفسه في البيت [٥٥٢] من مسرحية "الخصي".

ne hoc gaudium contaminet uita aegritudine aliqua.

ويعنـــي خـــشية أن تلـــوث الحيـــاة هـــذه المتعـــة بـــبعض الأوجـــاع أو الآلام .[Duckworth N.R.C., p. 203]

وعلى نحو مماثل نقرأ عند "أكيوس" [٢٠٨-٢٠٩] [Ribb, Tr. Rom.] :

matres inquinari regias contaminari
stirpem ac misceri genus.

لكن في كل هذه الأمثلة للمرادفات التي يقدمها دوناتوس [polluere.. إلـخ] هناك مفردة واحدة يمكن أن تحل محل كلمة contaminare. ومن ناحية أخرى، هنـاك أمثلة عديدة لا نرى فيها فكرة "الدمج" ملائمة :

sanguine ... se ... contaminarunt

"يلطخون أنفسهم بالدماء" [وليس يدمج أو يخلط].

وأيضًا :

fingi maleficium nullum posse quo

iste sese non contaminarit

(Cic. Pro Rosc. Am. 40-116)

"لـيس بالإمكـان أن ترتكـب أي جريمـة بواسـطته فـذاك لم يلطـخ (لا يتلف نفسه)".

وكذلك :

hanc mox ita spreuit ut urina contaminaret.

(Suct. Ner. 56)

وتعني "لوث" تمثال الإلهة "بالبول" ولا تعني اللاحقـة con بالـضرورة معنـى "الخلط" ونرى أيضًا :

(cf. concacaui me (Sen. Apoc. 4),

comminxit lectum (Hor. Sat. 1.3.90)

se conspuit (Petr. Sat. 23), aquam

conspurcat (Col. 8.3): illa matrium

conuomit. (Juv. 6.101)

(٢) لا يقول ترنتيوس في أي موضـع آخـر "لقـد شـوهت الأصـول الإغريقيـة" ؛ في إشارة إلى التهمة الموجهة ضده، والتـي ينقلهـا في Oratio Obliqua. ويتمثـل مـا يقوله في عبارة "لقد دمجت أجزاء من أصـلين متـشابهين أيـما تـشابه". ولـذلك لا يتمثل الاستنتاج في أن "الإفساد أو التشويه" يعني "الـدمج"، ولكنـه يعنـي شـيئًا مختلفًا تمامًا. وقد اتُهم بأنه غيّر بها أدى إلى تشويه الأصول، ورد عـلى هـذه التهمـة قائلاً إن التعديلات الوحيدة التي أدخلها هي إضافة بعض المـواد شـديدة التـشابه لنفس المؤلف الإغريقي. ويزعـم لنفسه فضل السبق في هذا، ويقول إنـه، إذا صـح القول، تأسى بإهمال نايفيوس وبلاوتوس وإنيوس، وغض الطرف عـن حـرص

نقاده وتؤدتهم التي يشوبها الفتور. لكن "الإهمال" لم يكن إطلاقًا، ليتمخض عن دمج رائع لمسرحيتين. ويتجلي العامل المشترك الوحيد الذي أراه في هذا الاتهام [أي الترجمة الخاطئة للأصول أو تعديلها]، وفي الدفاع [أي أنه لم يفعل سوى دمج مسرحيتين]، وسيره على نهج سابقيه في الإهمال، في أننا في هذه الأمور الثلاثة نستشف شططًا – لا تخطئه عين – عن الأصول.

(٣) توحي الإشارات المتكررة في الأدب اللاتيني إلى ترجمة المسرحيات الإغريقية إلى اللاتينية، بأن المترجم اللاتيني كان يعكف على أصل واحد. ويذهب شيشرون بعيدًا [انظر ص ٧٤] حين يقول إن المسرحيات الإغريقية ترجمت حرفيا رغم تأكيده في موضع آخر احتمال ترجمة كتاب الدراما الرومان للمعنى وليس للمفردات. ويعرض من حين لآخر فقرات (انظر ص ٨٢) يشط فيها المترجم عن الأصل، مثلاً، بتغيير المعنى أو التعبير، ليتلاءم مع الذائقة الرومانية، لكننا لا نقف في أي موضع آخر على إشارة لتعديل بناء المسرحية، أو النقل من أصل آخر. وباستثناء سعي ترنتيوس لتحقيق السبق، ليس هناك دليل، إطلاقًا، على أن بلاوتوس أو نايفيوس أو إنيوس عكفوا على أكثر من أصل واحد في آن واحد، وحتى إذا أخذنا سعي ترنتيوس لهذا السبق بقيمته الاسمية فلا يعد ذلك حجة على تقديمه شكلاً أكثر روعة من الدمج، عما نرصده في ممارساته الخاصة.

(٤) لقد فحص الباحثون المسرحيات اللاتينية فحص المتشوق للوقوف على دليل داخلي على الدمج بالمعنى المعاصر للكلمة. وهذا إجراء لا بأس به إذا توصلوا لدليل لا يدع مزيدًا لمستزيد على هذا الدمج. ومرة أخرى إذا أدت فرضية الدمج إلى نتائج قيمة لا يرقى إليها الخلاف فسيكون ذلك حجة لفهم كلمات ترنتيوس بالمعنى المألوف لها. وفي الحقيقة كانت الطرق المستخدمة موضع تشكك، مما أدى إلى نتائج متضاربة. وقد اعتبر أي وجه قصور مفترض دليلاً على افتقار الرومان

إلى الدقة، ولقد تعرضت كل مسرحية بدورها إلى التفنيد من جانب متحمس أو آخر، يقتله الشوق لكشف عوار بناء الأصول الإغريقية، ليلصق أوجه القصور بالنص الأصلي والنص المنقول عنه. وأود أن أحيل القارئ - بشأن نتائج هذه الدراسات - إلى فصل رائع لميكاوت [Plaute, vol. ii, p. 16]، وتلخيص حديث لداكوورث [N.R.C., p. 202]. ويحتمل دومًا أن بعض الظنون التي تستعصي على الحصر ربما يقف على حافة الحقيقة، وتكمن المعضلة في الاطمئنان لمثل هذا الإجراء. ولفهم معنى "الدمج" الذي نحن بصدده نحتاج للقدرة على مقارنة مسرحية لاتينية ما، ككل، بأصلها إجمالاً. وفي الواقع أرى أن كل ما يجب أن نقارنه يتكون من فقرات قصيرة عادة. وعندما نتناول المسرحيات اللاتينية نفسها نجد أن الدليل الوحيد المقنع للشطط عن الأصول يتمثل في وجود المادة الرومانية. ولا يعد هذا حجة على استخدام مصدر إغريقي آخر.

ولا شك أننا لا نعرف الكثير عن طريقة تأليف كتاب الدراما الرومان لمسرحياتهم. ولا شك أيضًا أن هناك كتابًا آخرين يعتمدون أحيانًا على أكثر من مصدر: فمثلاً استعان شكسبير بمسرحيتي "التوأمان مينايخموس"، و"أمفيتريو" في تأليف عمله المسمى "كوميديا الأخطاء"، ورغم ذلك لا تعد كوميديا الأخطاء مجرد دمج لمسرحيتين لاتينيتين، بل هي مسرحية أصلية لشكسبير. كما يتساءل داكوورث [N.R.C., p. 388, note 11] قائلاً : "إذا فقدت الأصول واستفاد الباحثون الذين حاولوا استعادة أعمال بلاوتوس الكوميدية من شكسبير فكيف للمرء إذن أن يتساءل بإصرار : هل تشبه محاولات إعادة الهيكلة أو الصياغة النماذج الرومانية الحقيقية؟". ولا يمكن أن يكون استخدام طريقة القص واللصق وسيلة للخروج بمسرحية واحدة من مسرحيتين، ومن العبث أن نفترض أن بلاوتوس استخدم هذه الطريقة الميكانيكية، وأنه مهما نفث روحه ومسحته على ما كتب، وإذا كان بالفعل دمج بين

حبكتين ليخرج بمسرحية واحدة، فلا شك أنه أضاف كثيرًا من بنت خياله، بل والكثير لحد الإفراط، حقيقة، لدرجة أننا حتى لو توفرت لدينا الأصول التي نقل عنها فقد نتعثر في التمييز بين ما نقله وما أضافه، وعندما تستخدم فرضية "الدمج" بوصفها وسيلة لمعاودة تأسيس الأصول الإغريقية نجد أن عوارها وقصورها يتضح لكل ذي عينين. ويمكن القول إن الوقوع في غواية الأعمال اللاتينية التي وصلتنا، والإفراط في الإعجاب بالأصول الإغريقية المفقودة هي أفكار جد خطيرة لمثل هذا الإجراء الذي يعتمد على المصادفة، وتتعدد الشكوك والمناطق الضبابية حول شخصية المترجم وشخصية الكاتب الإغريقي، وكذلك الباحث نفسه. ودائمًا ما نرجع للمسرحيات اللاتينية بقضها وقضيضها : حيث تبدو كيانات أو وحدات مستقلة عرضت على المسرح، وهو المختبر الذي أعدت له. ويبقى السؤال: لمن يرجع الفضل في وحدتها وهويتها ؟"

الملحق (L)

[من بردية ميم أوكسير ينخوس "القرن الثاني للميلاد"]

[See Sudhaus S. in Hermes, xli, 1906, pp. 247-277]

تغيير الشخص نعرفه من العلامة ≡ [الأبيات ١١٦-١٨٥] وفي البيت [١٧٩]، نجد علامة > في الهامش.

ميم أو كسيرينخوس

(ترجمة حرة وملاحظات)

الزوجة الخائنة

"الشخصيات"

أرخيميا Archimima : سيدة

أيسوبوس Aesopus: عبد يحب Apollonia أبوللونيا.

أبوللونيا Apollonia: عبدة

سبينتير Spinther: عبد مخلص لسيده.

مالاكوس Malakos: عبد يساند سيدته.

شخصيات أخرى: طفيلي الشيخ العجوز والسيد والعبيد .

السيدة : أحب عبدًا وأحاول عبثًا أن أراوده عن نفسه. لماذا أتردد ؟ سأحضر السوط... أيها العبد أتتعالى عليّ ؟ يا لك من وغد، إنني سيدتك ولا تطيع ما أصدر من أوامر ؟ وتأبى أيها الحقير ؟ ستقودني إلى الجنون.. أحضر السوط يا مالاكوس .. هيا أسرع...! لماذا يقف أيسوبوس هناك، إنه العبد الذي يبادل عبدة مثله حبا بحب ؟ سوف أخلع أسنانه من رأسه.. لنرى!

أيسوبوس : سيدتي !

السيدة : إذا أمرتك أن تحضر أو تحرث أو تحمل الأحجار، تبا لك أيها الحقير! هل ممارسة الحب مع سيدة تبدو أصعب من الكدح في الحقول ؟ يا لك من أحمق، إنك تتحين المكر لتروح عن نفسك، بمساعدة العاهرة أبوللونيا. إذن عليكم به أيها العبيد.. أمسكوه ليساق إلى مصيره ؛ وخذوها أيضًا وقيدوها كما هي. آمركم أن تأخذوها بعيدًا إلى الرعنين بعد جرهما لمسافة بعيدة، وعليكم أن تبعداهما عن بعضهما البعض. وعندما تذبحونهما.. عودوا إليّ.. كفى... أنا بالداخل.

المشهد الثاني

السيدة : ماذا تقولون أيها العبيد ؟ هل ظهرت لكم الآلهة حقا وتملككم الخوف؟ ورغم أنه أفلت منكم، فلن يفلتا من حراس الصحراء. والآن أريد أن أتقرب للآلهة وأسترضيها يا سبينتير.. أقسم.. وأؤدي صلوات الأضحية.. ولأن الآلهة توشك أن تظهر لنا بنذر الخير، أنشدوا الأغاني امتداحًا وتكريمًا للآلهة القادمة. أيها العبيد أستصدعون بما أمرتم ؟ ماذا حدث... ؟ ادخلوا لتروا من هو.. ماذا يقول.. ؟ وتبينوا إذا كان الوغد العاهر بالداخل أيضًا. آمركم أن تتخلصوا من هذه المرأة، وتسلموها لحراس الصحراء، واطلبوا منهم أن يثقلوها بالحديد ولا يغفلون عنها طرفة عين. خذوها.. جروها بعيدًا.. لتغرب عن وجهي.. وجدوا في البحث عنه، وعندما تقتلونه أحضروا جثته لعلي أراه جثة هامدة... تعالى يا سبينتير وأنت يا مالاكوس.. معي.

المشهد الثالث

الســـــيدة : سأخرج أيها العبيد، وعليكم أن تتأكدوا من موتـه، ليكـون عـبرة لمـن يحاول أن يحتال عليّ ثانية.. إذن إنكم معربدون تعساء، هـو كـذاك.. آه لتنظروا إليه.. يا له من بائس تعيس ! إذن لقـد آثـرت أن يحـل عليـك العذاب على ممارسة الحب معي ؟ يلقى هنا لا يحرك ساكنًا.. يا لأسـفي عليك ؟ إنه ميت وقد انتهى الآن كـل مـا بيننـا مـن شـقاق.. سـأخلد للراحة، عليّ أن أريح قلبي الفاني..

لماذا أرى الحزن في عينيك يا سبينتير ؟ تعالى هنا، تعالى أيها الخادم.. تعالى تعالى ! من أين جئت ؟ اقترب.. سأجزل لك العطاء على ما فعلت.

المشهد الرابع

الســـــيدة : هذا ما توصلت إليه يا مالاكوس.. اقتلوهم وبيعوا كل ما يملكون، ثم انسحبوا لمكان أو آخر ؟ والآن أريد أن أخضع الشيخ العجـوز لإرادتي قبل أن يعرف شيئًا عن هذا، ومعي مخـدر قاتـل سـوف أمزجـه بالميـد (شراب من العسل والخميرة) وأقدمه له ليشربه. إذن اذهبوا إلى البـاب الكبير، واستدعوه إلى جلسة وفاق، ولنذهب أيضًا ونعلم الطفيلي بأمر الشيخ العجوز.. هيا أيها العبد، هيا.

المشهد الخامس

الســـــيدة : هذا كل ما في الأمر أيها الطفيلي.. من هذا ؟ هي ذاتها ؟ إذن ماذا حدث لها ؟ اكشفوها حتى أراها.. أريد مساعدتكم.. هذا كل ما في الأمر أيها الطفيلي.. لقد ندمت على ما فعلت وأود الوفاق مع الـشيخ.. لتـذهب

وتبحث عنه وتحضره إليّ، وسأدخل لإعداد الغداء... آمرك. لا تتوانى يا مالاكوس. هل مزجت المخدر وأعددت الغداء؟ ماذا ؟ خذ الشراب يا مالاكوس ! بائس ! أظن أن الطفيلي يتملكه الفزع.. البائس.. إنه يضحك ! اذهبوا معه أيها العبيد، خشية أن يحدث له أي شيء... لقد تم هذا الأمر كما أردت... لندخل ونتدبر ما تبقى من الأمر في جو أكثر أمانا... إذا تم كل شيء يا مالاكوس كما أريد.. بهذا نكون استطعنا أن نذهب بحياة العجوز.

المشهد السادس

السيدة : ماذا حدث أيها الطفيلي ؟ آه.. كيف ؟ دون شك.. لأنهم الآن تحت قبضتي جميعًا.

سبينتير : تعالى أيها الطفيلي، ماذا تريد إذن ؟

الطفيلي : هات مزيدًا من السم يا سبينتير.

سبينتير : آسف أيها الطفيلي... سأضحك... أنت محق.

الطفيلي : سأقول.. لماذا يجب عليّ ألا أصمت عنه ؟ والدي وسيدي.. الذي تتخلى عني من أجله ! لقد كنت سيدي.. ألا أقول الحق؟

مالاكوس : دعني وشأني.. سوف أحزن عليه.. تبا لك أيها البائس قليل الحيلة، يا من كان الحب لعنة عليك.. تبا لك !

السيدة : أتقول تبا لي.. أنا أعرف من أنت.. أنت وغد حقود.. أحضر الحطب لنحرق هذا الوغد يا سبينتير.. من هذا مرة أخرى ؟

سبينتير : ما زالوا في أمان يا سيدتي !

* * *

ملاحظات

المشهد الثالث : تنطوي الكلمات الافتتاحية على قوة الإخراج المسرحي ؛ حيث تخرج السيدة من أمام الستار، وفيما بين المشهد الأول والمشهد الثاني، وبين المشهد الثاني والمشهد الثالث، تتلقى تقريرًا من العبيد. والفقرة بالكامل تؤدى أمام البيت. وعندما تدخل.. تحضر جثة أيسوبوس من المدخل الجانبي... ونراها تعبر عن مشاعرها لمالاكوس.

المشهد الرابع : بعد الإفصاح عن خطتها لمالاكوس ترسله إلى داخل المنزل من خلال الباب الواسع أو الرئيسي. ثم يمثل عبد آخر أمام السيدة، وينطلق العبيد لإحضار الطفيلي.

المشهد الخامس : تدخل السيدة والطفيلي لرؤية جثة ثانية ملقاة بجانب جثة أيسوبوس، والشكل المحجوب هو شكل أبوللونيا. وتأتي كل الملاحظات على لسان السيدة، ومن المثير أنها لا تحاول أن تكتشف كيف لقيت أبوللونيا حتفها، لكن ربما يتمثل السبب الفني في أن السيدة هي الوحيدة التي تتكلم في هذا المشهد. وتوشك أن تدخل المنزل لإعداد الوجبة القاتلة، عندما يقابلها مالاكوس على عتبة الباب حاملاً في يده كأس الخمر. وعند هذه النقطة ربما يمسك الطفيلي بالكأس ويدنيه من شفتيه، ومن ثم تحذره السيدة. ويعلم الطفيلي أن الشراب ليس قاتلاً وأن الجسد سيعود للحياة وسوف تنال السيدة عقابها.

المشهد السادس : ينتهي دور السيدة عند عبارة "جميعهم أو جميعًا "، وفي نهاية هذا البيت نجد العلامة >، التي توضح دون شك انتهاء دورها. ويدور حديث ساخر بين سبينتير والطفيلي ويأسف سبينتير أن المرح سيستبد به، وفي استجابة لإشارة من

الطفيلي، يتحدث بحزن مصطنع عن جثة الشيخ العجوز. ويقاطعهم مالاكوس بحديثه إلى الجثة، وفجأة تدب الحياة في الشيخ، ويأمر بعقاب مالاكوس. وتظهر العبارات الختامية أن أيسوبوس و أبوللونيا ما زالا على قيد الحياة.

ونعرف أن العاشقين كانا ثملين ليس إلا (بلوتارخوس de Soll. an. 19)، ونعرف أيضًا إحدى قصص الميم التي يتظاهر فيها كلب بأنه ميت، ولم يكن للشراب الذي قدم للشيخ هذا المفعول، لأن الطفيلي لم يكف عن المزاح بعد تناول الشراب، ولا بد أن الشيخ تظاهر بالموت دون شك.

هذه مقطوعة مخصصة للمسرح إذا جاز لنا أن نحكم من خلال دلالات تغير المستحدث. ومن المفترض أن الفرقة المسرحية تعمل بموجبها، ولكن الممثلة الرئيسية توسعت بالطبيعة في دورها وفق إرادتها، وهي تتحكم في أحداث المسرحية باستخدام طريقة السؤال والإجابة. وهي أيضًا المنتج والمخرج وربما المؤلف أيضًا.

الملحق (M)

النبرة والتشطير والإيقاع : بحور الشعر في الدراما اللاتينية

مرامي في هذا الجزء أن أوضح خطة الأوزان التي استخدمها بلاوتوس وشعراء الدراما خلال عصر الجمهورية، وأن ألقي الضوء على إيقاعها للدارسين الناطقين بالإنجليزية ، عن طريق مدهم بمرادفاتها الإنجليزية ، ورغم أن هذا الإجراء ليس جديدًا، فإنه يجر عليّ انتقادًا مفاده أنني أقارن بين شيئين على طرفي نقيض . فقد كان الشعر اللاتيني بما فيه شعر بلاوتوس شعرًا كميا ، أي أنه عبارة عن كلمات منظومة، بحيث تشكل كل من المقاطع القصيرة والطويلة قالبًا شعريا، أما الشعر الإنجليزي فيعتمد على النبرة : فهو يرتب بناء على ذلك الكلمات بحيث تشكل المقاطع المشددة بطبيعتها قالبًا شعريا . فمثلاً يمكن اعتبار قصيدة بيرون التي يبدأ مطلعها :

"The Assyrian came down like the wolf on the fold"

« انقض عليهم الآشوري كما ينقض الذئب على حظيرة الأغنام »

على أنها تحتوي على أربع مجموعات كل منها مكونة من ثلاثة مقاطع في البيت ، ومن الطبيعي أن يكون المقطع الثالث من كل مجموعة مشددًا (´) ، أي أعلى صوتًا من المقاطع الأخرى على النحو التالي :

The Assý/rian came dówn / like the wólf / on the fóld .

وما أن نسمع بيتًا أو بيتين من هذه القصيدة ، نكون صورة ذهنية للبحر الذي نظمت فيه ، ونتوقع أن تكون الأبيات الأخرى منظومة على نفس القالب :

+++ /+++ /+++ /+++

وتمثل كل علامة صليب في هذه المنظومة مقطعًا متوقعًا، وتمثل كل علامة صليب تحتها نقطة تشديدًا متوقعًا . وربما لا تنسجم الكلمات الحقيقية بشكل تام مع هذا التقسيم؛ وربما يكون هناك مقطع بالغ القصر أو بالغ الطول، وربما لا يأتي التشديد الحقيقي بدقة في المكان الذي نتوقعه ، بيد أن هذا لا يحدث خللاً مؤثرًا في استمتاعنا بالإيقاع ، شريطة أن يكون هناك اتفاق عام في عدد المقاطع وفي موضع التشديد (علامات التشديد) بين ما نتوقع سماعه وما نسمعه بالفعل. فإذا كان عدد المقاطع - مثلاً - لا يزال اثنى عشر ، في حين أن مواضع التشديد الطبيعية الموضحة بالعلامة (´) فلا ينبغي أن نشعر بانعدام الإيقاع أو تغييره . كما هو واضح مثلاً في هذا البيت :

Their soldiers were provided with bright uniforms

إذ نجد أنه يحتوي على العدد الصحيح للمقاطع (وهو اثنى عشر مقطعًا)، لكن علامات التشديد ترد في الموضع الخاطئ. فإذا حاولنا توفيق الكلمات بحيث تتناسب مع منظومتنا ، فسوف نحصل على التالي :

Their ́soldiẹrs / were prov́ịd/ed with brịght / úniforṃs

حيث نرى تنافرًا حادا بين وقع الوزن (.) وعلامات التشديد الفعلية للكلمات، وهو ما يفسد الإيقاع .

ومن الواضح أن علينا أن نميز بين نبرة التشديد stress-aceent والنبرة الوزنية؛ ذلك أن النبرة الوزنية تتعلق بخطة الوزن أو البحر الشعري لا (منطق) الكلمات، فهي النقطة التي ينبري عندها الشخص الذي يعهد إليه بمصاحبة الكلمات الملقاة أو إلقاء الشعر ، سواء بيده أو بالعصا ، بإصدار إيقاع موسيقي شديد لأسفل.

أما إذا كان علينا أن نكيف الشعر للإيقاع الموسيقي فقد نحاول اختيار الإيقاع الموسيقي الذي يتماثل مع نمط البحر الشعري، وكذا النغمات التي تحمل التشديد الموسيقي (وهو ما يأتي أولاً بعد الأبيات الفاصلة)، وينبغي أن يتناسب مع علامات الإيقاع الوزني.

ويفسر أريستوكسينوس الإيقاع (ῥυθμός) [Rhyth. Stoich ii, 7, 8, Westphal's ed] بأنه "تنظيم محدد للوحدات الوزنية" . أما بالنسبة لنا فإنه بالأحرى تلك الخاصية التي توجد في التتابع المنظم للأحاسيس التي تترك في العقل إحساسًا مؤثرًا ومقنعًا بالانسجام والتوافق . ويجعلنا الإيقاع نرغب في أن نفعل شيئًا ، لو اقتصر على الذهاب إلى النوم ، هوالشعور المتزايد بالحاجة إلى فعل ذلك . أما الوزن الشعري فهو القالب الشكلي أو النسق الشعري . ويميز الفرنسيون بدقة شديدة بين هذين الاصطلاحين : فالوزن الشعري عندهم يعني بحرًا من الشعر مقيدة له من خارجه، أما الإيقاع فهو دفقة أو دفعة من الداخل ترتبط ارتباطًا حميمًا بالعاطفة، أو معنى كل كلمة تنطق أو تغنى . ويتأسس الشعر الفرنسي على حساب عدد المقاطع ؛ ويوصف التشديد الطفيف على المقطع الأخير لكل "مجموعة إيقاعية" بأنه شديد التنوع والتغير في الموضع ، ليخلق التوقع الذي نطلق عليه التشطير "ictus".

واليونانية – مثلها مثل الفرنسية – تنطق بمستوى تشديد أكثر أو أقل ؛ حيث إن النبرة الإغريقية نبرة تغير مكانها ولا تظل على مقطع واحد pitch . وكان نظم الشعر اليوناني يعتمد على قاعدة مفادها أن المقاطع إما طويلة (¯) أو قصيرة (˘) . وعلى أساس أن المقطع الطويل يساوي مقطعين قصيرين . وكانت الوحدة الأدنى في الشعر التي توضح الوزن هي القدم foot (= التفعيلة). وكانت التفعيلات (= الأقدام) تحسب بعدد المقاطع القصيرة (الوحدات الزمنية أو الوقفات). والتفعيلات الرئيسة على النحو التالي:

- تفعـيلات ذات مقطعـين : (˘˘) وهـو مـا يعـرف باسـم التفعيلـة البرهيـة pyrrhic .
- تفعـيلات ذات ثـلاث مقـاطع مثـل : الإيامبيـة iambic (¯˘) ، الترو خيـة trochee (¯˘) والتريبراخية tribrach أي ثلاثية المقاطع (˘˘˘) .
- تفعيلات ذات أربع مقـاطع مثـل : الإسـبوندية spondee (¯¯) ، الداكتيليـة dactyl (¯˘˘) ، الأنابايـــــستية anapaestic (˘˘¯)، البروكيليوســـــماتية proceleusmatic (˘˘˘˘) .
- تفعـيلات ذات خمـس مقـاطع مثـل : الكريتيـة cretic (¯˘¯) والباكخيـة bacchiac (˘¯¯) .

لكن في البحور الإيامبية والتروخية والأنابايستية كانت التفعيلة الحقيقية عبـارة عن تفعيلتين dipody (= قدمين) ، وإذا اعتقدنا أننا نستغرق وحـدتين أو خطـوتين في التفعيلة، فيمكننا أن نرى أن هناك حركة من أربع وحدات وزنية، أي تفعيلة أعـلى up يمنى، وتفعيلة أسفل down يسرى، وتفعيلـة أعـلى يـسرى ، وتفعيلـة أسـفل يمنـى. وتماثل الوحدات الوزنية السفلى مع المقاطع الطويلـة ، أمـا الوحـدات الوزنيـة العليـا تتماثل مع المقاطع القـصيرة . ويبـدو أن المـصطلح ἄρσις كـان في الأسـاس يعنـي "رفع" قدم (الراقص) عند العنصر القـصير أو الـضعيف مـن البحـر ، أمـا المـصطلح θέσις فكان يعني "إنزال القدم" عند العنصر الطويل أو القوي. وليس هنـاك دليـل على أن العناصر القوية كانت تتميز بالتشديد المصطنع للصوت.

هذا وقد جعلت الاستخدامات المتأخرة المصطلح ἄρσις عكـس المـصطلح θέσις . ولذلك تعودنا على تزامن المقطع الذي يحمل النـبرة مـع النغمـة الـشعرية في شعرنا مما حدا بنا إلى أن نشدد النغمة الشعرية في الشعر الإغريقي أيـضًا . وأن نـساوي

بين كلمة arsis وكلمتنا الإنجليزية rise بمعنى : يرفع أو يرتفع، وبين كلمة thesis وكلمة fall أو كلمة dip أو كلمة trough . ولكن تأسيس قياس على نظم الشعر الفرنسي يظهر أن تكرار التشطير الصوتي voice-ictus ليس أمرًا ضروريا للشعر. وعلاوة على ذلك فنحن لا نشدد على المقاطع في الشعر الإنجليزي، فقط لأنها تندرج تحت النغمة الشعرية : أي أننا نكسبها التشديد الطبيعي الذي تحظى به في الكلام العادي .

ولم يكن نصفا التفعيلتين المثنوتين dipody في البحرين الإيامبي والتروخي متشابهتين تمامًا. وكان الاستخدام الإغريقي يسمح، وكذلك كانت آذاننا تتقبل، استبدال مقطع طويل بآخر قصير عند "الوقف الختامي". ومن ثم ربما تكون التفعيلة الأولى من التفعيلتين المثنوتين الإيامبية والتروخية تفعيلة إسبوندية. ولو أننا أضفنا إمكانية الإبدال resolution (أي استبدال مقطع واحد طويل بمقطعين قصيرين). فإن الرسم التوضيحي التالي يوضح ذلك:

iambic dipody المثنوي الإيامبي				المثنوي التروخي trochaic dipody			
˘	–̣	˘	–̣	–̣	˘	–̣	˘
–	˘˘̣		˘˘̣	˘˘̣		˘˘̣	–
˘˘							˘˘

وتوضع النقطة الموضوعة تحت السطر مكان الجرس الوزني أو التشطير؛ فهي تقع على المقطع الطويل الإجباري، أو إذا انقسم ذلك المقطع إلى مقطعين قصيرين، يكون مكانها على المقطع الأول من هذين المقطعين القصيرين . وأعني بكلمة المقطع الطويل الإجباري العنصر الذي لا يمكن استبدال مقطع صغير به. ولا بد أن أكرر القول بأن "النقطة" ليس مقصودًا بها إيضاح أي تشديد مصطنع عند نطق المقطع.

وقد ظل الحفاظ على "الوقف أو السكون الداخلي" [وهو ذلك الذي يقع بين مقطعين طويلين إجباريين] لا تشوبه شائبة، وكان الاستثناء الوحيد لذلك عندما يحدث أحيانًا وقوع أحد التفعيلات الأنابايستية في أحد البحور الإيامبية المنتظمة في الأبيات الإيامبية ، وهذه رخصة مقصورة على الكوميديا، قارن مسرحية "الزنابير" البيت [٩٧٩] :

καταβα′ καταβα′ καταβα′ καταβα. - καταβή σομαι.

وكانت الأبيات التروخية والإيامبية والأنابايستية تسمى وفقاً لعدد التفعيلات المثنوية التي تحتوي عليها ؛ ومن ثم نرى البحر المثنوي يحتوي على أربع تفعيلات، في حين يحتوي البحر الثلاثي على ست تفعيلات والبحر الرباعي على ثماني تفعيلات . وتعني كلمة catalectic أن البحر ينقص نصف تفعيلة في نهايته، في حين تعني كلمة acatalectic أنه بحر تام.

كانت هذه هي البحور التي انبرى لنظمها الشعراء الرومان في لغتهم ، وكانت بالتأكيد أثقل في الحركة من البحور الإغريقية ، وربما كانت تختلف عنها من نواحٍ أخرى أيضًا. ولا نعرف من الشعر الإيطالي المحلي سوى الساتورني Saturnian ، الذي اشتهر بغموض بنيته، وسواء كان هذا البحر يعتمد على الكم أو على نبرة التشديد أو على عدد المقاطع، فإنه كان بيتًا شعريا يتكون من حوالي ثلاثة عشر مقطعًا ، تقع في شطرين متساويين تقريبًا . وكان يحتوي أحيانًا على الجناس الاستهلالي alliteration [مثل أشعار بلاوتوس] . أما عن مكان النبرة اللاتينية ، فيبدو أن الباحثين اتفقوا على أنه في اللغة اللاتينية المبكرة كان المقطع الأول من كل كلمة هو المقطع الظاهر أو البارز (عند التشديد). أما عن الحقب الكلاسيية، فقد ساد قانون penultimate المقطع قبل الأخير الذي أرسى دعائمه كل من شيشرون وكوينتليانوس (والذي كان يقضي بتشديد المقطع الأول في جميع الكلمات المكونة من مقطعين،

وبتشديد المقطع قبل الأخير - لو كان طويلاً - في جميع الكلمات المكونة من ثلاث مقاطع فأكثر ؛ أما إذا كان المقطع قبل الأخير قصيرًا فإن نبرة التشديد توضع على المقطع الثالث من نهاية الكلمة). وكان الكتاب الرومان يصفون هذه النبرة دومًا بأنها نبرة ذات موضع متغير وأنها ليست نبرة تشديد (كما في الإنجليزية)؛ ولم يتحدثوا عنها مطلقًا على أنها عامل مؤثر في نظم الشعر ، الذي يوصف بأنه شعر كمي خالص، وحتى حلول العصور الوسطى لا نجد شعرًا لاتينيا تستخدم فيه النبرة بشكل واضح، كما نرى مثلاً في البيت التالي الذي كان مشهورًا :

díes írae, díes ílla,

« إنه يوم الغضب ، ذلك اليوم المشهود »

ولقد اتفق الباحثون الفرنسيون على أن اللغة اللاتينية خلال القرن الرابع الميلادي كانت تنطق بنبرة تشديد stress-accent . وفي الحقيقة تتمثل الحقيقة الأكثر يقينًا بخصوص الشعر اللاتيني الكلاسي في أنه كان يقبل المبدأ الكمي (على عكس الشعر الإنجليزي الذي لم يقبل هذا المبدأ على الإطلاق).

ورغم ذلك فقد كان شعر دراما عصر الجمهورية وأجناس أدبية معينة أخرى من الشعر، نطلق عليها الشعر الشعبي [مثل أغاني الجنود، والألغاز، والهجاء اللاذع ، وخرافات فايدروس عن الحيوانات... إلخ - وجميعها منظومة في البحر الإيامبي أو التروخي] يختلف بشكل واضح عن الشعر الكمي الصارم، الذي كان يدون في هذه البحور وبحور أخرى على يد الكلاسيين من شعراء اللاتين. وتتجلى أوجه الاختلاف بينهما في :

١- تكرار حدوث الوقفات الداخلية الطويلة ، على عكس قانون المثنوية الشعرية.

٢- تكرار حدوث المقاطع الطويلة الأخرى ، حيث تتطلب القواعد الكمية مقاطع قصيرة.

٣- امتداد "الإبدال" إلى كل المواضع تقريبًا في البيت؛ وفي التفعيلة الأخيرة فقط من البيت [وفي الأبيات الطويلة ، يحدث ذلك في التفعيلة الأخيرة من نصف البيت أيضًا] ، يتم اجتناب هذه الرخص الشعرية عادة.

وكان الأدباء الرومان من أمثال هوراتيوس يدركون جيدًا أن الشعر الدرامي اللاتيني لم يكن ينسجم تمامًا مع معاييرهم ، ويبدو أنهم كانوا يعتبرون أوجه الاختلاف نتاجًا للرغبة في تحقيق البراعة أو الاهتمام، وربما كان ذلك يرجع إلى الرغبة في إحداث تأثيرات خاصة، لكنه لم يكن بسبب التنصل من قاعدة الكم. ولا يمكن بحال من الأحوال أن نضرب صفحا عن وجهة النظر هذه؛ ويقول لندساي [E.L.V. p. 126] : "رغم أن بلاوتوس سمح بوجود التفعيلة الإسبوندية في التفعيلات "المتساوية للبحر السيناري" senarius (=السداسي)، فقد يكون بوسعنا أن نتأكد من أنه كان يفضل البحر الإيامبي.

ورغم ذلك فهناك تشبث واسع النطاق بأن الركاكة الكمية قد أمكن التغلب عليها من خلال التوافق العام بين نبرة التشديد وبين التشطير الوزني. بعبارة أخرى فهناك اعتقاد مفاده: ١ - أن النبرة اللاتينية كانت نبرة تشديد ، ٢ - أن كتاب الكوميديا الرومان كانوا يهدفون إلى إيجاد نغمات للمحادثة، ودبروا الأمر بحيث يقع الجرس الموسيقي الوزني، بشكل عام، على المقاطع المنبورة. وعلى أية حال ، يجادل الباحثون الفرنسيون في أن توافق نبرة التشديد والتشطير الوزني كان إلى حد بعيد نتيجة تصادفية لتمسك الرومان بالقطع caesura [الفصل بين كلمات داخل التفعيلة ، خصوصًا في التفعيلة الثالثة أو الرابعة من البحر الإيامبي الثلاثي] ، وكذا بالفصل diaeresis [الفصل بين الكلمات في نهاية التفعيلة ، وهو أمر معتاد في وسط الأبيات الأطول] . وإذا قارنا مثلاً البحر السداسي الإيامبي عند بلاوتوس بالبحر الثلاثي الإيامبي - المتشدد في التركيز على كونه كميا - عند الشعراء الكلاسيين نجد أن هناك توافقًا عاما

في الحالتين ، داخل الأبيات ، ولا يحدث التنافر سوى في التفعيلتين الأولى والخامسة ، وهو عام ومطرد في التفعيلة السادسة ، وفي قصيدة لكاتولوس تبدأ على النحو التالي:

phasę́lus įlle quẹm uidẹ́tis, họ́spitẹs,

نجد أن هناك توافقًا عاما خاصة داخل الأبيات ، ولذلك لا يجادل أحد في أن الشعر الإيامبي عند كاتولوس كان شعرًا استخدم فيه التشديد .

وهناك انتهاكات كثيرة صريحة للمبدأ الكمي، يمكن ذكرها إجمالاً من خلال قانون Brevis Brevians بمعنى: "القصير الذي يوجد القصير" (المبدأ الذي يسمح بتقصير المقطع الثاني). وأما المقطع الطويل الذي يُسبَق مباشرة بمقطع قصير، فعادة ما يتم احتسابه عند الوزن بوصفه مقطعًا قصيرًا شريطة أن يقع التشديد الموضوع فوق الكلمة [أو ما يعتبره البعض التشطير الوزني] على المقطع : ١- السابق مباشرة أو ٢- اللاحق مباشرة للمقطع الأطول ، وهاتان الحالتان هما :

(1) ˘́ ¯ , (2) ˘ ¯ +́ (or (1) ˘̣ ¯ , (2) ˘ ¯ +̣)

وأولئك الذين يعتبرون أن هذه الحقيقة الوزنية قد حدثت بسبب وقوع نبرة التشديد على المقطع المجاور، يتعاملون مع قانون Brevis Brevians بوصفه طريقة من الطرائق التي يعكس وفقًا لها شعر بلاوتوس الخطاب أو المحادثة؛ ولذلك يتحدث ليدلو Laidlaw [Prosody of Terence, p.16] عن "سبب بسيط مفاده أنه في المحادثة اليومية كان الرومان يجدون صعوبة في إعطاء قيمة كاملة للمقطع العالي (غير المشدد) الذي يلي مقطعًا قصيرًا في الكلمة ذاتها". ومن ثم نجد أن : málē bénē تصبح málĕ bénĕ ، على النحو الذي نراه في الشعر عمومًا". ويقول لندساي [E.L.V. p. 49] عن النظرية البديلة القائلة بأن "جرس الوزن الشعري يمكن أن يؤثر في طول المقطع": «بالتأكيد هي النظرية الأسخف التي قادت دومًا باحثين

محترفين إلى الضلال». ورغم ذلك لا تخلو نظرية "التشديد" من الصعوبات؛ كما لا يغطي تفسير ليدلو الحالة رقم (٢) ، حيث يأتي التشديد بعد المقطع الطويل ، مثل كلمة: vŏlūptā̦́tem في مسرحية "الحبل" البيت [٤٥٩] :

uōl(ú)ptā̦́/t(em) inẹs/se tạn/t(am). ut hạnc/traxị/lubẹns.

حيث يجب أن تكون التفعيلة الأولى أنابايستية (⏑⏑–) . وفي هذه كما هو الحال حقا في معظم الأمثلة يتزامن التشديد مع التشطير الوزني، حتى إنه يمكن التمسك بإحدى النظريتين. لكن في البيت [٨٩٥] من مسرحية "الحبل" :

sĕd (ú)xọr / sceles/ta m(e) om/nibus/ servat/ modis

نجد أن التفعيلة الأولى يجب أن تؤخذ على أنها أنابايستية، ورغم ذلك لا نرى المقطع الأول من كلمة "uxor" بطبعه فقط ، بل إنه يحمل نبرة التشديد أيضًا.

وثمة طريقة أخرى يعتقد البعض وفقًا لها أن بلاوتوس استخدمها في الوزن الشعري، كي يعكس عن طريقها أن الحديث اليومي يظهر فيه نطق الحرفين الصائتين دون حذف أو إضغام، وهو ما يسمى synizesis، أي نطق الحرفين الصائتين معًا في مقطع واحد . ولذا نرى البيت [١١٤٢] من مسرحية "القرطاجي الصغير" :

lēn(o), ĕā̦/mus in/tus.   ọb/secro/   t(e) Agoras/tocles.

حيث يعتقد أن الحرفين الصائتين (ĕā) في كلمة eamus قد أدمجا عند النطق في مقطع واحد وصارا ينطقان معًا (yā).

وهناك مشكلات مربكة قد أثيرت جراء الحذف elisim (أو الترخيم الصوتي)، والترخيم يعني أن نحذف من النسق الوزني الحروف الصائتة الختامية (أو الحروف الصائتة التي لا تتبع بالحرف الصامت m-) لو أنها أتت قبل حروف صائتة تكون موجودة في بداية الكلمة التالية (أو مثل حرف h-). وكون هذه الظاهرة أكثر من مجرد

تقليد وزني مستوحى من صيغ بعينها، مثل كلمة (يلتفت إلى) animadverto [التي كانت قبلاً animum adverto] ، وكلمة magnŏpere [التي كانت قبلاً mangō opere] . ومع ذلك فليس من السهل افتراض أن المقاطع الأخيرة كانت تحذف بالكامل [ومن ثم تجعل عبارة مثل : illum amo ، لا يمكن أن تميز عن عبارة illam amo أو illa amo] ، ولدينا تحذير يسوقه فتروفيوس [4 .3 .5] مفاده أن الممثل كان لا بد أن يجعل نهايات الحالات الإعرابية case-endings مسموعة كي يسمعها حتى من هم جالسون في أبعد المقاعد . وعندما نجد ترخيمًا (الحذف) في الشعر الدرامي عند تغير المتحدث، فإن هذا يجعل المشكلة المنطقية أكثر حدة : فهل يجب علينا افتراض أن المتحدث الأول لم ينطق المقطع الأخير من جملته، لأنه كان يعلم أن المتحدث الآخر سيبدأ حديثه بكلمة مبدوءة بحرف صامت ؟ أما نقيض الحذف (الترخيم) فيسمى hiatus [أي التقاء حرفين صائتين، رغم أن هذا مكروه ومعيب صوتيا في كل من اللغة اليونانية واللغة اللاتينية] ، وهو أمر يشمل الإبقاء على الحرف الصائت الأخير وعدم حذفه ، وكذا تقصير الحرف الصائت الختامي بعد أن كان طويلاً (وهو ما يعرف اصطلاحًا بالإظهار العروضي prosodical hiatus). وفي الدراما نجد كلا من الحذف في بعض الأحيان والتقاء الصائتين في بعضها الآخر عند تغير المتحدث .

ويقدم لندساي [Capt., p. 52] اقتراحًا مفاده أنه : « عند الحذف ربما يفترض أن يبدأ المتحدث الثاني الحديث في اللحظة التي يكون فيها المتحدث الأول قد انتهى من حديثه» . في حين قد يتضمن التقاء الصائتين وجود وقفة . ولذا نرى البيتين ٧٦٢، ٧٦٣ من مسرحية "التاجر" ما يلي :

CO. mihi/ quid(em) her/clē. LY. ĭtă/m(e) ama/bit Iup/piter,

uxor, /ut eg(o) il/lud nun/quam dix/(i) DO. etiam negas?

وبوسعنا أن نفهم أن الزوج قد يتوقف للحظة قبل تأكيد براءته أو إعلانها ، بينما تجعل الزوجة هذه التأكيدات قصيرة . ومع ذلك يحذرنا لندساي نفسه [Capt., p. 52] من أن : "هناك خطر ما من الإفراط في الخيال بشأن هذه الأمور، وكذا من أن ننسب تقاليد المسرح المعاصر المتعلقة بالنطق إلى طريقة الالتقاء القديمة للشعر الكمي بمصاحبة الموسيقى أو بدونها" .

وتقودنا وجهة النظر القائلة بأن وزن الشعر يعكس طريقة النطق الفعلية إلى مشكلة تلو الأخرى . وهذه وجهة نظر يمكن أن تنطبق فقط على المتحدثين بلغات مثل الألمانية والإنجليزية ، حيث الشعر فيها يبنى بحيث يتوافق مع نبرة التشديد الموضوعة على الحديث المعتاد ؛ وهذه ليست بوضوح هي حالة الشعر اللاتيني . وإذا اعتقدنا في وجود كل من نبرة التشديد stress-accent ونبرة الإيقاع voice-ictus ، فكيف لنا أن نفترض أن الكلمات كانت تنطق في الموضع الذي فيه صدام بين صائتين؟ ونجد أن الكلمات نفسها كانت توضع ترتيبيا بشكل مختلف فيما يتعلق بالنبرة الإيقاعية في أجزاء مختلفة من البيت نفسه. ولنرى على سبيل المثال البيت [٤١٥] من مسرحية "وعاء الذهب": tẹne tenẹ، والبيت [٨] من مسرحية "الخصي" الذي يسير على النحو التالي :

ex Grae/cis bọ̆nĭs Lati/nas fe/cit non/ bonạs.

[الذي تعتبر فيه كلمة boăĭs مثالاً على القصير الذي يوجد قصيرًا Brevis Brevians] . وقد جاء ترنتيوس بعبارة hinc ịllae lạcrimae (ومن هنا كانت تلك الدموع) في بداية بيت منظوم في البحر الإيامبي الثلاثي. (مسرحية "أندريا" ١٢٦) ، ويقتطف هوراتيوس [Ep. I. 19. 41] هذه الكلمات في بداية بيت منظوم في البحر السداسي : hịnc illạe lạcrimạe . كيف إذن كان هوراتيوس ينطق هذه الكلمات ؟ وهل ضحى بنبرة التشديد في سبيل تحقيق الجرس الإيقاعي "beat" أم فعل العكس ؟

وكيف نطق ترنتيوس بالكلمة "bonas" في البيت المذكور توا ؟ وهل شدد على المقطع الأول وفقًا لقانون وضع التشديد على المقطع قبل الأخير penultimate ؟ أم تراه شدد على المقطع الثاني وفقا للجرس الإيقاعي الشعري ؟ ولماذا إذن كانت بحور الشعر المفضلة في الدراما اللاتينية هي تلك التي يحدث فيها التقاء صائت بصورة حتمية على المقطع الأخير ؟

ليس هناك إجابة شافية على هذه التساؤلات . وثمة محاولة للفرار من هذه المعضلة تمثلت في وجود نبرة التشديد على العبارة phrase-accent . ويخبرنا كوينتيليانوس [27 .5 .1] أن عبارة circum litora (حول السواحل) كانت لها نبرة تشديد واحدة فقط ؛ إذ كان حرف الجر circum والاسم التالي يعاملان بوصفهما كلمة واحدة ، تكتب هكذا circumlítora . ويفترض أنه كانت عبارات كثيرة من هذا القبيل [منها مثلاً عبارة (متعتي voluptas mea)، تنطبق بوصفها كلمة واحدة [voluptásmea] ؛ حيث إن التشطير الوزني ictus فيها يكون على النحو التالي : vŏlūptạ̄s/mĕặ . غير أننا لا نعرف سوى القليل عن التشديد على العبارة؛ وليس هناك اتفاق بشأن ما يشكل العبارة phrase، ويكمن مفتاح الحل الوحيد لهذه المشكلة في النبرة الإيقاعية الوزنية metrical beat إذا شئنا الدقة؛ أي يجب أن نبدأ بافتراض أن النبرة الإيقاعية "beat" هي المرشد الدقيق للنطق بفرض الكشف عن كيفية النطق فيما مضى . وهذا التماس أو مطلب لنشدان المبدأ petitio principii ، ولكن أسوأ ما في الأمر أنه ينطوي على تناقض صريح . لأنه إذا كان تشديد الكلمات يتغير وفقًا لموقعها من الكلمات الأخرى، فلا مناص أمامنا سوى استنتاج عدم وجود لمثل هذا الشيء بوصفه قاعدة راسخة للتشديد على الكلمات .

ولا نعرف يقينًا أن الكم كان محددًا وثابتًا. فقد كان التقسيم الإغريقي إلى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة أمرًا تقليديا وعشوائيا ؛ إذ يعترف لندساي [Capt., p.

21] "أن كثيرًا من مقاطع اللغة اللاتينية وفقًا لطريقة نطقها في الخطاب العادي ، لم تكن طويلة بصفة محددة أو قصيرة بصفة محددة" . كذلك نراه يشير أيضًا [المرجع السابق، ص ٣٧] إلى "الميل العام إلى نطق كل مقطع ختامي ملفوظًا بشكل مخفف " . (وكان هناك أيضًا اتجاه مناقض للتعامل مع المقاطع الختامية - على أية حال - قبل الوقف ، على أنها تُطول بطريقة أو بأخرى جراء هذا الوقف : ومن هناك نشأ ما يسمى syllaba anceps ، أي مقطع قصير يقوم مقام المقطع الطويل عند الوقف) .

ورغم أنني لا أزعم أنني أملك أي تفسير لانحرافات الشعر الدرامي الظاهرة عن المبادئ الكمية، فقد يتراءى لي أن نبرة التشديد المميزة بعلامة ما لا تتسق مع نظم الشعر الكمي . إذ يعترف لندساي [L.L., 152, 156] بأن التشديد في اللاتينية - كما هو شأنه في اللغات الرومانسية (أي الناشئة عن اللاتينية) المعاصرة - كان أقل تميزًا وتحديدًا عنه في اللغتين الإنجليزية والألمانية. وعندما أصبحت النبرة في اللغة اليونانية نبرة تشديد ، كما يتبين ظاهريا من بداية ذلك حوالي القرن الثالث الميلادي ، استغنى نظم الشعر عن المبدأ الكمي ، وأصبح خاضعًا لقانون تعددية المقاطع ، الذي لعبت فيه النبرة دورا متزايد الأهمية. ويذهب الباحثون الفرنسيون إلى أن شيئًا مماثلاً قد حدث في اللاتينية المتأخرة، حينما كان وزن الشعر المحلي مؤسسًا بشكل نهائي - دون شك - على طريقة الحديث العادي ، على الرغم من أن نظم الشعر في مجمله مسألة تخضع للتقاليد. فمن ذا الذي بوسعه أن يستنتج من برهان الشعر الفرنسي بمفرده أن العديد من الحروف الصماء التي تشكل جزءًا أساسيا من البنية الوزنية قد أصبحت صماء في الحقيقة لعدة قرون في الحديث أو الخطاب العادي؟ فوزن الشعر الدرامي دائمًا مسألة مهمة مثيرة ؛ لأنه مفتاح للوصول إلى فكر الشاعر وعقله ، ولعله يكون توضيحا لطريقة نطقه لأبياته عند التلفظ بها أثناء (البروفة)، لكننا لسنا مخولين لاعتبار هذا توجيهًا للممثلين أو وسيلة لاكتشاف كيفية نطقهم الفعلي للكلمات على خشبة المسرح الروماني.

* * *

الإيامبي الثلاثي iambic trimeter : كان هذا البحر في الاستخدام الإغريقي بيتًا يتكون من ثلاث مثنويات شعرية dipodies من التفعيلات الإيامبية على النحو التالي:

⏓ – ⏑ – / ⏓ – ⏑ – // ⏓ – ⏑ – / ⏓ – ⏑ – // ⏓ – ⏑ – / ⏓ – ⏑ ⏓

وعند هجر كتاب الدراما الرومان استخدام هذا البناء القائم على المثنويات الشعرية [أي بالسماح باستخدام التفعيلة الإسبوندية في التفعيلتين الثانية والرابعة] ، حولوا هذا البيت، إلى ما يفضل الباحثون المعاصرون تسميته بالبحر الإيامبي السيناري senarius (= السداسي) [وكان الرومان يستخدمون مصطلحي الثلاثي trimeter والسيناري senarius بشكل مختلف] . فضلاً عن أن ترخيصهم الإضافي بفك أي مقطع طويل [فيما عدا المقطع الأخير] إلى مقطعين قصيرين ، قد أتاح وجود البدائل التالية في أي من التفعيلات الخمس الأولى :

⏑ –, – –, ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (= ⏓ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑).

وبشكل تقليدي استلزم أن يقع التشطير على المقطع الطويل بالضرورة، أو إذا فك هذا المقطع إلى قصيرين، فإنه يقع على أول المقطعين القصيرين اللذين تم استبدال هذا المقطع الطويل بهما :

⏑ –, – –, ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

وهكذا يتحدث هوراتيوس عن ستة أنواع من الوقفات الإيقاعية (seni ictus) في البيت [A.P. 252-3] . وعندما يتحدث المتخصصون الرومان في العروض عن ثلاث "وقفات إيقاعية" في البيت فإنهم يحتسبون وقفة واحدة (كبرى) في كل مثنوية من التفعيلة.

وهناك ٨٢٠٠ بيت منظومة في البحر السيناري (السداسي) عنـد بلاوتـوس، و ٣١٠٠ بيت منها عند ترنتيوس ، ويقـدر عـدد الأبيـات المنظومـة في البحـر التروخـي السباعي حوالي ٨٨٠٠ بيت عند بلاوتوس و ١٣٠٠ بيت عند ترنتيوس. وبهذا يكـون البحر السيناري هو البحر المفضل عند المتنكر ترنتيوس ، غير أنه يـأتي في المقـام الثـاني عند بلاوتوس . ويستخدم عامةً في عرض الوقائع الحقيقية أو المحادثة ، ولكنه يمكـن إضفاء تنـوع كبـير عليـه، عـلى سـبيل المثـال باسـتخدام مـا يعـرف اصـطلاحًا باسـم proceleusmatics وهو طراز يضفي الإثارة والدهشة :

fŭg(e), ǫp/sĕcr(o) hẹ̄r/clĕ. quǭ/ fŭgĭ(am) ? ẹ̆tĭ/ām tụ̄/fŭgẹ̆.

[مسرحية "منزل الأشباح" البيت ٥١٢]

وثمة ملمح مهم يتمثل في الوقفة الفاصلة caesura [أي الفصل بـين الكلـمات داخل تفعيلة واحدة] ، التي تستخدم بانتظام بعد التفعيلة الثالثـة أو الرابعـة ، ويـشيع استخدامها أيضًا في التفعيلات الأخرى ، باسـتثناء الـسادسة . ويجـب ألا نخلـط بـين الوقفة الفاصلة caesura والحذف diaeresis الذي يعني الفصل بين الكلمات في نهايـة التفعيلة . وهذا شائع في وسط الأبيات الطويلة [السباعية ... إلخ] ، وفي الغالـب فـإن له نفس تأثير فك كل بيت طويل إلى بيتين قصيرين [في الحقيقة فإن الحذف شأنه شـأن نهاية البيت إذ يكون عادة مصحوبًا بالتقاء حرفين صائتين في الوزن، أو بما يعرف باسم syllaba anceps ، وجود مقطع قصير يقوم مقام المقطع الطويل؛ غير أن هذه الظـاهرة تكاد تكون غـير معروفـة في وسـط البحـر الـسيناري [ونلاحـظ أن الوقفـة الفاصـلة caesura غير مصحوبة بالتقاء صائتين وزنيا].

ويمكن القـول بـأن أقـرب مـرادف إنجليـزي للبحـر الـسيناري هـو "البحـر السكندري" Alexandrine [بيت سداسي التفعيـل] ؛ وهـذا عـلى أي حـال يتطلـب تقبل الوقفة الفاصلة:

Ŏf Ā̩l/biŏn's glō̩r/ioŭs ī̩sle // thĕ wō̩n/derš wh̩ilst / Ĭ wrī̩te/,

Thĕ sū̩n/drў vā̩r/yiňg sō̩ils, // thĕ plē̩as/uřes ī̩n/fī̩nīte.

[Drayton's Polyolbion] ، ويـشبه البحـر الـسكندري الإنجليـزي البحـر السيناري اللاتيني، من حيث كونه إيامبيًا في حركته ؛ أما البحـر الـسكندري الفرنـسي فهو ليس إيامبيًا [أو أنابايستيًا من أجـل هـذا الغـرض] ، لأن موقـع المقـاطع المشددة يختلف من بيت إلى آخر : أي يؤثر في الإيقاع ، وهذا ليس من مبادئ الوزن .

"البحر الإيامبي السباعي" (Iambic Septenarius) **"الإيامبي الربـاعي الـذي تنقصه نصف التفعيلة الختامية "** (Iambic Tetrameter Catalectic):

والمسمى الإغريقـي بوصـفه مـصطلحًا يعنـي أن هـذا بيـت مكـون مـن أربـع مثنويات إيامبية ينقصه نصف التفعيلة الختامية. وفي الدراما اللاتينية تكون التفعيلتـان الرابعـة والـسابعة إيـامبيتين خالـصتين ، أمـا في التفعـيلات الأخـرى فتـستخدم التفعيلة الاسبوندية:

× ‒ / × ‒ / × ‒ / ⏑ ‒ // × ‒ / × ‒ / ⏑ ‒ / ×

مع منح الحرية للشاعر كالعادة في فـك المقـاطع الطويلـة إلى وحـدات قـصيرة (باحتساب الطويل مساوٍ لقصيرين).

ويوجد حوالي ١٣٠٠ بيت من هذا اليحـر عنـد بلاوتـوس، و٤٠٠ بيـت منـه عند ترنتيوس.

وهو يستخدم في الأساس بوصفه بحرًا في الكوميـديا، أو في الكوميـديا الهزليـة farce بالفعل:

fāc t(u) hō̩c/ mŏdō̩./ āt t(u) hō̩c/ mŏdō̩./ băbā̩e! / tātā̩e !/
păpā̩e ! / pāx !

[مسرحية "ستيخوس" البيت ٧٧١]

أما المقابل الإنجليزي له فهو شائع ومألوف ، فعلى سبيل المثال :

In ent/erprise/ of mạr/tial kịnd,/ when thẹre/ was ạn/y fịght/ing,
He lẹd/ his rẹg/iment frọm/ behịnd,/ he fọund/ it lẹss/ excịt/ing.

البحر الإيامبي الثماني (Iambic Octonarius) **(الإيامبي الرباعي الذي لا تنقصه نصف التفعيلة الختامية** Iambic Tetrameter Acatalectic:

وهو مكون من ثمان تفعيلات إيامبية أو ما يعادلها (الإيامبية الخالصة في التفعيلة الختامية وعادة في التفعيلة الرابعة :

× - / × - / × - / ⏑ - // × - / × - / × - / ⏑ - /

ولدينا ما يقرب من ٤٢٠ بيتًا عند بلاوتوس و ٨٧٠ بيتًا عند ترنتيوس منظومة في هذا البحر ؛ ونقرأ في مسرحية "الفارسية" ، البيت التاسع ما يلي :

quaĕ ĕrọ̄/ plăcẹ̄/rĕ cẹ̄n/sĕạ̄t// prāesẹ̄n/t(i) ātqu(e) ạ̄b/sēntị̄/ sŭọ̄

[يبدو أن تقصير quae عن طريق التقاء الصائتين في الوزن، كان أمرًا مفضلاً على حذف الصوت المزدوج (ae) لوقوعه قبل الحرف الصائت (ĕ).

وأحيانًا كان بلاوتوس يستخدم صيغة جارية من البحر الإيامبي الثماني بدون diaeresis (حذف للحرف الصائت) :

nūmquị̄d/nām ṭĭbī / mŏḷēs/tūmst, gnạ̄/tĕ mị̄, s(i) hāēc nụ̄nc/ mēc(um) ạ̄c/cŭbạ̄?

[مسرحية "الفارسية" ، البيت ٨٣٠]

وربما نقارن في الإنجليزية :

I quoṭein ẹlegịacs ạll // the crịmes of Hẹliogạbalụs;

In cọnics Ị can flọor pecụliạritịes pạrabolọus.

حيث نرى حذفًا diaeresis في البيت الأول لا نراه في البيت الثاني. ويظهر البيت الأول نقطة أخرى مفادها : هل يمكننا أن نزن عروضيا كلمة -ĭŏgáb- بوصفها تفعيلة أنابايستية مشددة ؟ [وهو إجراء عروضي وثيق الصلة بفك المقطع الطويل إلى مقطعين قصيرين] ، أم أن علينا أن ننطق كلمة -yogáb- بدمج الحرفين الصائتين [i و o] عن طريق الإذابة بينهما synizesis ؟

البحر الإيامبي الديميتري = الرباعي (Iambic Dimeter) : وهو مكون من أربع تفعيلات إيامبية أو بدائلها ، على النحو التالي :

× ‒ / × ‒ / × ‒ / ⏑ ‒

at ụn/(um) e prạe/turạ /tuạ,

Epịdi/c(e), abẹst./ quidnụm?/ sciẹs

[مسرحية "إبيديكوس" ، البيتان ٢٧-٢٨]

قارن في اللغة الإنجليزية :

For dụty, dụty mụst be dọne;

The rụle applịes to ẹveryọne.

في البحور التروخية (‒ ⏑) عادة ما يستبدل بالتفعيلة الإسبوندية (‒ ‒) مقاطع قصيرة بدلاً من الطويلة وهو ما يتيح وجود صور أخرى ممكنة لها على النحو التالي:

⏑ ⏑ ⏑ , ⏑ ⏑ ‒ , ‒ ⏑ ⏑ , ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

وتتيح التفعيلة التروخية أو التفعيلة "الحركية الجارية" (وتسمى كذلك التفعيلة الراقصة χορεῖο) حركة سريعة وتأثيرًا نشطًا .

البحر التروخي التيترامتري الذي تنقصه نصف التفعيلة الختامية (Trohaic Tetrameter Catalectic) (**أو البحر التروخي السباعي** Trochaic Septenarius):

وهو بحر يتكون من سبع تفعيلات تروخية (ـ ب) أو بدائلها مضافًا إليها مقطع زائد على النحو التالي :

- × / - × / - × /- × //   - × / - × / - ⏑ / - .

وفي العادة تكون التفعيلة السابعة تروخية (أو تريبراخيةtribrach) . وكان هذا البحر القديم الرائج الذي يتناسب مع حركة المشي هو البحر المفضل عند الشاعر بلاوتوس. ونلحظ فيه تزامن التشديد مع الوقفة أو التشطير الإيقاعي الوزني . قارن :

vōs scĕ/lḗstī,/ vōs ră/pắcēs,/// vōs praē/dṓnēs./ pĕrĭī/mŭs,

[مسرحية "التوأمان مينايخموس" البيت ١٠١٥] ، حيث يوجه المتحدث عند كل تكرار لكلمة "vos" ضربة لخصومه [ويذهب لندساي ، من منطلق دليل هذا البحر بالأساس ، على أن كلمة periimus كانت مشددة على المقطع الأول - [L.L., p. 158] .

وتتبين لنا المؤثرات الملحوظة من خلال استخدام فك التفعيلات (الطويلة إلى تفعيلات أقصر) في البيت [١٥٨] من مسرحية "كوركوليو":

plắcĭd(e) ē/grḗdĕr(e) ēt/ sṓnĭtūm/ prṓhĭbē // fṓrĭ(um) ēt/
strḗpĭtūm/ cắrdĭ/nūm

قارن أغنيات الجنود الرومان [المنظومة في هذا البحر] بأبيات من الشعر الإنجليزي :

Then the tuckets, then the trumpets, // then the cannon and he comes.

البحـر التروخـي الثمـاني (Trochaic Octonarius) **أو التروخـي الترامـيتري الـذي لا تنقصه نصف التفعيلة الختامية** (Trochaic Tetrameter Acatalectic):

وهو بحر مكون من ثماني تفعيلات تروخية أو بدائلها ، على النحو التالي:

- ≃ /- ≃ /- ≃ /- ≃ // - ≃ /- ≃ /- ≃ /- ≃ /

ạttā/tạē,cī/vẹ̄s, pōpŭ/lạrēs,//īncŏ/l(ae),ạccŏ/l(ae), ạdv̌e/n(ae) ọmnēs .

[مسرحية "وعاء الذهب"، البيت ٦٠٤] ؛ وهو بيت يوضح في الحقيقة أن هذا البحر يظهر الإثارة المكثفة ، ولنقارن مثلاً :

This particularly rapid//unintelligible patter
Isn't generally heard and// if it is it doesn't matter .

البحـر التروخـي الـديميتري الـذي لا تنقـصه نـصف التفعيلـة الختاميـة (Trochaic Dimeter Acatalectic):

وهو بحر مكون من أربع تفعيلات تروخية أو بدائلها، على النحو التالي :

- ≃ /- ≃ /- ≃ /- ≃

quịd īam?/ quị(a) ĕrus/ pẹrĕgrīst. / aịn tū?

[مسرحية "الفارسية"، البيت ٢٩] .

لكن، كل ما يمكننا رؤيته هو إمكانية اعتبار التفعيلتين التروخيتين الديميتريتين اللتين ينقص فيهما نصف التفعيلة الختامية، مرادفًا لتفعيلة تيتراميترية واحـدة . ولـيس ثمة شك في شأن البحر التروخي الديميتري الذي تنقصه نصف التفعيلة الختاميـة (لـو كان على هذه الصورة) :

- ≃ /- ⌣ //- ⌣ /-

rẹspice/ vẹro,// Thẹspri/(o.) Ọh!

Ẹpidi/cụmn(e) ego// cọnspi/cọr ?

[مسرحية "إبيديكوس"، البيتان ٣، ٤]

ونرى مرادف هذا في الشعر الإنجليزي في :

Every dạy, as the dạys roll ọn,
Bridesmaids' drẹss we gạily dọn.

البحور الغنائية :

يمكن القول إن البحور الإيامبية والتروخية التي وصفناها أعلاه تكاد أن تكون هي البحور الوحيدة التي استخدمها الشاعر المسرحي ترنتيوس، الذي قال عنه لندساي [E.L.V., p.287]: "يحدث ترنتيوس مؤثراته من خلال النقلة السريعة من بحر إلى بحر آخر" . إذن يبدو أن الأغنية ، كما يقول داكوورث [N.R.C., p. 369] "ليست موجودة بصفة فعلية عند ترنتيوس، حيث لا توجد عنده تقريبًا بحور غنائية". ويذكر داكوورث من بحور الشعر الغنائية : الأنابايستي والداكتيلي والكريتيك والباكخي. [ويقول لندساى إن البحور الباكخية ليست غنائية : [E.L.V., p.293] . ومع ذلك يرفض داكوورث [ص ٣٦٩] إدراج فقرة في البحر الأنابايستي السباعي على أنها "أغنية" ، "لعدم وجود تغير في وزن البحر" . ويفتقر هذان المعياران المقدمان إلينا عن "الأغنية" إلى الاتساق مع بعضهما . فإذا كان البحر الأنابايستي حقيقة بحرًا غنائيًا ، لكانت الفقرات المنظومة وفقًا له أغنيات، سواء كان هناك تغير في وزن البحر أو لا ، لكن إذا اقتضت الضرورة تكرار تغيرا في وزن البحر، فلا يمكن اعتبار بحر بذاته بحرًا غنائيا .

وبداية سوف أتناول البحر الأنابايستي الذي يقول عنه لندساي [Capt., 80] إنه: " البحر المفضل عند بلاوتوس في أجزاء مسرحياته الغنائية "cantica" . [ومن

الواضح أن لندساي يقصد بكلمة cantica ، الأغنية الخالصة] . وفي الدراما الإغريقية نجد أن البحر الأنابايستي بحر أكثر سرعة ويتوافق مع خطوات المشي المنتظمة ، وهو بحر يتم تقسيمه إلى مثنويات من التفعيلات مثل البحرين الإيامبي والتروخي سواء بسواء . وهو يعتبر في الدراما الإغريقية من قبل الباحثين على أنه بحر انتقالي يقف في منطقة وسطى بين إيقاع الخطاب والأغنية [قارن : Haigh, A.T.270].

البحر الأنابايستي الديميتري الذي لا تنقصه نصف التفعيلة الختامية (Anapaestic Dimeter Actatalectic):

⏑⏑– /⏑⏑–// ⏑⏑– /⏑⏑– .

وعند بلاوتوس ، ينظم هذا البحر عن طريق استبدال مقطعين قصيرين بمقطع واحد طويل ، وكذا فك مقطع طويل إلى مقطعين قصيرين ؛ وبالتالي فإن من الصعب أن نجد عنده بحرًا أنابايستيا خالصًا يحتوي على تفعيلتين قصيرتين تتلوهما تفعيلة واحدة طويلة . قارن على سبيل المثال :

hōstĭbŭ'/ vĭctĭs// cīvĭbŭs/ sālvĭs

rē plăcĭ/dā pā//cĭbŭ' pēr/fectis

[مسرحية "الفارسية"، البيتان ٧٥٣ – ٧٥٤] ، ونلاحظ أن حرف الـ (s) الختامي في الكلمة – كما هو وارد في كلمة hostibu – يكاد لا يظهر عند النطق قبل الحروف الصامتة [Lindsay, L.L., p. 103]

وفي الشعر الإنجليزي نرى أمرًا مماثلاً :

'Is it weakness of intellect, birdie?' I cried,

'Or a rather tough worm in your little inside?

البحر الأنابايستي الديمتيري الذي تنقصه نصف التفعيلة الختامية [Anapaestic
: [Dimeter Catalectic

˘ ˘ ̵ /˘ ˘ ̵ //˘ ˘ ̵ / - .

عند بلاوتوس ينتج عن الاستبدال المتكرر تأثيرًا سبوندي:

dēfẹ̄s / sūs sụ̄m/pūltạ̄n/dō.

hōc pọ̄s/trēmụ̄mst./ vāē v̄ọ/bis

[مسرحية "ستيخوس"، البيتان ٣١٣-٣١٤] ، كان هذا البحر يستخدم في أغنيات البحارة بتفعيلة أقل فيها يخص المقاطع الإسبوندية :

ăgĭt(e), Ọ̄/ pĕlăgī/ cūrsọ̄/rēs,

cŭpĭd(am).īn/ pătrĭạ̄m pōrtạ̄/tĕ.

(tr. inc. 251-2; cf. Serv. ad Aen. iii. 192, Crētām prŏaŭōsquĕ pĕtāmŭs).

ولعلنا في الإنجليزية نقارن البيتين الأوليين من بحر الليمريك Limerick الأوسط :

There wạs/ a young lạ/dy of Rị/ga,

Who wẹnt / for a rịde / on a tị/ger.

وفي العادة كان البحر الكاتاليكتي (الذي لا تنقصه نصف التفعيلة الختامية) الديميتري يختتم عن طريق إنقاص نصف التفعيلة الختامية فيصبح acatalectic .
قارن البيت التالي من مسرحية "فيلوكتيتا" لأكيوس :

fāt(o) ẹ̄x/pēndịs/sĕ sŭprẹ̄/mō.

البحر الأنابايستي التيترامتري الذي تنقصه نصف التفعيلة الختامية (Anapaestic Tetrameter Catalectic):

⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – // ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ≅

مع حرية الاستبدال وفك المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة في البحر:

quī sụ̄nt/ quĭ ĕrụ̄nt / quīqụ̆ẹ fŭ/ērụ̄nt / quīqụ̆e fŭ/tūṛī / sūnt pọ̄st/hāc

[مسرحية "الفارسية"، البيت ٧٧٧]

وهذا البحر بحر مشهور استخدمه أريستوفانيس تقريبًا في خطاب الجوقة parabasis كله ، وربما نقارن في الإنجليزية :

Then the blạnk/eting tịck/les—you fẹel / like mixed pick/les- so terr/ibly shạrp / is the prịck/ing.

And you're họt/ and you're crọss/, and you tụmb/le and tụss/ till there's noth/ing' twixt yọu/ and the tịck/ing.

وبالمثل يستخدم بلاوتوس البحر الأنابايستي التيترامتري الذي لا تنقصه نصف تفعيلة ختامية acatalectic في الفقرة نفسها أحيانًا :

⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – // ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ – / ⏑ ⏑ –

ويستخدم ذلك بحرية في الاستبدال وفك المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة:

ĭtă mẹ̄/ Tōx̣ĭlŭs' / pērfặbrĭ/ cāṿīt// ĭtăqụĕ mĕ/ām rẹm/ dīvẹ̄x/ āṿĭt

[مسرحية "الفارسية"، البيت ٧٨؛ ونلاحظ استخدام المقطع syllaba anceps (المقطع القصير الذي يقوم مقام المقطع الطويل) قبل الحذف diaeresis.

وأقرب مقابل له في الإنجليزية في حالة الاستخدام الشائع لزوج من أربعة أبيات ذات تفعيلات أنابايستية. لكن شكسبير [Hist. of English Versi Fication, p.250] يتخذه بوصفه «بيتًا إيامبيا أنابايستيا مكونًا من ثماني تفعيلات» .

Thĕ smāll/ bīrds rĕjoīce/ ĭn thĕ grēēn/ leăves rĕtūrn/ĭng,

Thĕ mūr/mŭrĭng strēam/lĕt wĭnds clēar/ thrŏ' thĕ vāle.

البحر الباكخي (-ـ-ـ ˘) هناك ما يقرب من ٤٠٠ بيت منظومة في البحر الباكخي عند بلاوتوس.

البحر الباكخي التيترامتري (Bacchiac Tetrameter) : ويسير على النحو التالي:

˘ - - /˘ - - /˘ - - /˘ - -

وهو يستخدم أحيانًا عند بلاوتوس مع إحلال تفعيلة مولوسية molossus (- - -) محل التفعيلة الباكخية ومع فك المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة. ويعتبر لندساي هذا البحر [Lindsay, E.L.V., p. 293] بوصفه ملائمًا للخطاب الجاد sermo gravis، وبالتالي فهو ليس بحرًا غنائيا ، ويستخدم أحيانا في الفقرات المهيبة ، مثل كلمات الكاهنة ، كما نرى في مسرحية "الحبل" البيت [٢٥٩] :

quī sūnt qu(ī) ạ/ pătrọ̄nạ̄ prĕcẹ̄s mēā ẹ̄x/ pĕtẹ̄ssụ̄nt ?

غير أنه يستخدم أيضًا لتصوير دخول بسيودولوس الماجن المازح tipsy في مسرحية "بسيودولوس" ، البيت [١٢٤٦]: .

quĭd họ̄c? ṣī/cĭn(e) họ̄c f̣īt,/ pĕdẹ̄s ? stạ̄/tĭn ạ̄n nọ̄n ?

وفي الإنجليزية ربما يمكن مقارنته بالبيت التالي :

Old Xẹres/ we'll drịnk—Man/zonịlla,/ Mọntẹro,

على الرغم من أن الأمر يختلف عندما يفيد في الإنجليزية إنتاج بحر يتضمن أكثر من مقطع طويل واحد في التفعيلة، وربما يمكن وزن البيت الإنجليزي المقتبس أعلاه على نحو أفضل كالتالي :

⏑ – ⏑ /⏑ – ⏑ /⏑ – ⏑ /⏑ – ⏑ /.

البحر الباكخي التيترامتري المبتور (= المختصر) [Curtailed Bacchiac Tetrameter]:

⏑ – – /⏑ – – /⏑ – ⏑ – –

وهذا البحر هو أكثر البحور تنوعًا في نطاق البحر الباكخي الرباعي المعتاد Bacchiac Tetrameter ؛ قارن ما ورد في مسرحية "كاسينا"، البيت [٦٦٢]:

īnsẹ̄ctạ̄/tŭr ọ̄mnẹ̄s/ dŏmị̄ pĕr aẹ̄dẹ̄s.

البحور الكريتية Cretic (– ⏑ –): هناك ما يقرب من ٤٠٠ بيت منظومة في البحر الكريتي عند بلاوتوس .

البحري الكريتي التيترامتري الذي لا تنقصه نصف التفعيلة الختامية [Cretic Tetrameter Acatalectic] ويسير على النحو التالي :

– ⏑ – /– ⏑ – /– ⏑ – /– ⏑ – .

وفي بعض الأحيان نجد تفعيلة مولوسية molossus [– – –] محل التفعيلة الأولى أو الثالثة [أو حتى في التفعيلة الثانية لو لم يكن هناك حذف diaeresis] .

ويستخدم البحر الكريتي للتعبير عن الذعر في مسرحية "الحَبْل" البيت ٦٦٤ وما يليه :

nụnc ĭd ẹst/ qu(om) ọmnĭụm/ cọpĭạr(um) / ạtqu(e) ŏpụm.

وفي البيت [١٤٧] من مسرحية "كوركوليو" نراه يستخدم في السرينادة :Serenade

pẹssŭl(i), hẹus/ pẹssŭlị, vọs sălụ/tọ lŭbẹns.

ويحاول داكوورث [N.R.C., p.371] إعادة إنتاج هذا البحر في الإنجليزية :

Bolts and bars, bolts and bars, gladly I greetings bring.

لكننا نلاحظ مرة أخرى صعوبة استنساخ تفعيلة مكونة من ضربتين إيقاعيتين في الشعر الإنجليزي .

البحري الكريتي التيترامتري المدغم [Contracted Cretic Tetrameter] ويسير على النحو التالي :

– ⏑ – /– ⏑ – /– ⏑ – ⏑ ⏓

mĕlĭŭs ạn/n(o) hŏc mĭhị/ nọn fŭịt dŏmị .

[مسرحية "منزل الأشباح"، البيت ٦٩٠] .

وفي حقيقة الأمر فإن البحور الباكخية توجد في الغالب مرتبطة بالبحور الكريتية [Lindsay, Capt. p. 87] ، كما أن التمييز بين هذين البحرين يعتمد حقًا على ما يسمى colometry [أي تقسيم الكلمات في الأبيات] ، فيجعل من الصعوبة بمكان فهم رغبة لندساي في اعتبار البحور الباكخية على أنها أداة للخطاب الجاد الرزين : sermo gravis ، وبالتالي إدراجه لها بوصفها نقيضًا للبحور الكريتية بوصفها بحورًا للغناء.

البحور الجليكونية Glyconic وهي تسير على النحو التالي :

وربما توجد في البيت [٩٧٩] وما بعده من مسرحية "التوأمتان باكخيس" فمثلاً :

(- ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ -)

ūt scĭās quăe hĭc scrĭtă sĭēnt

nīl mŏrōr nĕquĕ scīrĕ uŏlō .

البحور الدوخمية Dochmiacs [˘ - - ˘ -] :

ولقد تعرف عليها لندساي في مسرحية "ستيخوس" في البيت ٣٠ وما يليه ، ومنها مثلاً :

vĭrō suō cărūĭt.

البحور الخوريامبية Choriambics [- ˘ ˘ -] :

وفي البيت ١١٠ من مسرحية "التوأمان مينايخموس" نجد أن البحر منظوم في البحر الخوريامبي التيترامتري :

nī mălă, nī/ stūltă sĭē,/ n(i) īndŏmĭt(a) īm/pōsqu(e) ănĭmī.

وبغرض استنساخ إيقاع هذا البحر الخوريامبي في اللغة الإنجليزية ، بوسعنا أن نلاحظ بيتًا عند سوينبورن [Poems, ii.141] :

Love, what/ ailed thee to give/ life that was made/ lovely, we thought,/ with love ?

البحور الداكتيلية Dactyls [- ˘ ˘] :

ونجد البحر الداكتيلي التيترامتري الرباعي عند إنيوس [Ribb, Tr. R. 50] :

iạmquĕ mă/rị māg/nọ clās/sịs cĭtă.

البحـر الـداكتيلي التيـترامتري الـذي تنقـصه نـصف التفعيلـة الختاميـة [Dactylic Tetrameter Catalectic] ، ونراه في مسرحية "كاسينا" البيت ٩٧٣ وما يليه.

mạxĭm(o) ĕ/g(o) ạrdĕō/ flạgĭtĭ/ọ,

وهو أشبه بالترانيم المسيحية الموجهة إلى القديسة أجاثا:

fọrtĭŏr/ haẹc trŭcĭ/bụsquĕ vĭ/rịs.

البحر الإيوني الوافر [Ionic a Maiore] [ˉ ˉ ˘ ˘] :

ونراه في البيـت [١٨٨] مـن مـسرحية "أمفيتريـو" مـع مـا يـسمى anaclasis أحيانًا [˘ ˉ ˘ ˉ] :

nọctẹsquĕ dĭ/ẹsqu(e) ạssĭdŭ/ọ sātịs sŭpẹrqu(e) ēst.

البحر الكولوني الريزياني Colon Reizianum ، وبعض طـرزه الكثـيرة تـسير عـلى النحو التالي :

ˉ ˉ ˘ ˉ ˉ , ˉ ˉ ˉ ˘ ˘ ˉ   ˘ ˘ ˉ ˘ ˘ ˉ

وفي مسرحية "وعاء الذهب" ، البيت [٤١٥] وما يليـه نجـد البحـر الإيـامبي المثنوي متبوعًا بالبحر الكولوني الريزياني :

rĕ̆d⁽ⁱ⁾. quọ/fŭgịs/ nūnc ? tẹ̆n⁽ē⁾,/ tĕnẹ// quīd, stọ̆lĭdĕ, clạmās?

ويظهـر البيـت [٧٥٢] ومـا يليـه مـن مـسرحية "كاسـينا" البحـر الكولـوني الريزياني بمفرده :

scĭ⁽ō⁾ : sīc/ sĭn(e) hăbē/rĕ;

nūgās/ ăg⁽ū⁾ne; nō/uī.

البحر الكولوني الإثيفالي [Colon Ithyphallicum] [¯ ⁻̣ ˘ ⁻̣ ˘ ⁻̣] :

ويأتي هذا البحر أحيانًا متبوعًا بفقرة منظومة في البحر الكريتي ، أو ربما يـشكل البحر الكريتي المثنوي ، الشطر الأول من البيت ، مثل ما نـرى في البيـت [٢٥٣] مـن مسرحية "الحبل" .

sẹ̄d quĭd họ̄c/ ọ̄bsĕcr(o) ẹ̄st ? qụ̄id ? vĭdẹ̄n, ămạ̄bō ?

الملحق (N)

رسوم المزهريات Phylax في جنوب إيطاليا بوصفها دليلاً على العروض المسرحية

اكتشف عدد كبير من المزهريات [حوالي ١٥٠ مزهرية] في جنوب إيطاليا، يرجع تاريخها من بدايات القرن الرابع حتى نهاياته ، وتحتوي على مشاهد تشي، بقوة، بارتباطها بالمسرح . وكما يخبرنا أثينايوس أن الممثلين في إيطاليا كانوا يعرفون باسم ممثلي الفاللوس Phlyakes ، ويقال أيضًا إن رينثون كتب مسرحيات Phlyax قرب بداية القرن الثالث ، ولذا فمن الطبيعي أن نربط الرسومات بالشذرات الأدبية ، بل - إذا جاز القول - بكل أنواع الدراما الكوميدية والدراما الجادة الساخرة والعروض المسرحية في جنوب اليونان باعتبارها phlyax والممثلين وكتاب الدراما أيضًا باعتبارهم phlyakes . وربما ترتبط الكلمة بالمفردة الإغريقية phluarein التي تعني "يتحدث هراءً" ، وثمة إيحاء آخر يتمثل في أن هذه الكلمة مشتقة من كلمة Phleo التي تعني "يتبجح"، ولذلك تشير للشخصيات المتبجحة السافرة من الممثلين في أزيائهم المحشوة ؛ علاوة على ذلك نرى كلمة Phleon لقب لديونيسوس، بوصفه إلهًا للخصوبة، ويبدو أن أقدم هذه الرسومات كانت في "تارنتوم" ، وفي فترة متأخرة نجدها في بايستوم وصقلية ، بينما يندر وجودها في كامبانيا.

وتتمثل السمات المثيرة لهذه الرسومات في الملابس والتوضيحات التي نراها من حين لآخر عن بيئة المسرح وأدواته ، وتتكون الملابس من الأجزاء الضيقة الملتصقة جيدًا بالجسم والمخصصة لتحاكي العُري، والمحشوة من الأمام والخلف، وفاللوس ضخم ربما يُرتدى فوقها كساء مثل التونيك أو العباءة عند الضرورة . ويُرتدى قناع

مع هذه الملابس ، حسب نوع الدور ؛ أما النساء اللاتي يرتدين الملابس العادية، فعادة ما يكون لون القناع أبيض . وتنقسم أنواع المسارح الموصوفة إلى ثلاثة أنواع :

١ - منصة منخفضة ، وأحيانًا يكون هناك إضافات مثل عامود أو قائم ، أو باب، وقوائم تسند المنصة ، وأحيانًا يكون بها زينة معلقة عليها.

٢ - منصة قائمة على أعمدة ، وأحيانًا تعلق عليها الزينة .

٣ - منصة أكثر تفصيلاً ذات قوائم أطول، وأحيانًا توصل بمجموعة من الدرج، وسواء كانت تظهر خشبة المسرح أو لا ، هناك أحيانًا أدوات المسرح على شاكلة الأبواب والنوافذ والشرفات .

ولا يخفى على أحد الارتباط بديونيسوس حيث يظهر مثل الـ phlyax مع الإله وربما أيضًا مع المينادة. وهناك صورة تظهر ديونيسوس يشاهد لاعبة أكروبات وممثلين الفاللوس يتابعان، و سيدتين تشاهدان من النافذة.

وفي الغالب تكون أفكار الصور أشكالاً هزلية للأساطير البطولية ، وحتى الآلهة نراهم يقدمون في حالات يائسة ، وكما هو متوقع نرى هيراكليس وأوديسيوس بطلين في الغالب . وهناك أيضًا مشاهد من الحياة اليومية مثل الشجار وإقامة الموائد والسرقة والجلد بالسياط ... إلخ .

ويتمثل السؤال فيما إذا كانت هذه الرسومات تلقي أي ضوء على أصول المسرح الروماني ، سواء بشأن الأفكار المختارة للعرض ، أو بنية المسرح وشكله أو ملابس الممثلين . وباختصار يبدو أن الإجابة تشي بأننا حاليًا لا نعرف شيئًا عن العلاقة بين هذه العروض وبين المستجدات والتطورات في روما . ومن ناحية أخرى، لا شك أن هذه الرسومات ترجع إلى ما يقرب من نصف قرن بعد زمن إبيخارموس ، وغالبًا ما تصور نفس الأفكار ؛ وأن رينثون بدأ بالفعل في إنتاج مسرحياته الـ phlyax

في تارنتوم ، في وقت كان ما يسمى بمزهريات phlyax لا يزال تصنع هنـاك، أو عـلى الأقل كانت أشياء مألوفة لكل مواطني تارنتوم ، وأنه أثناء ذروة نشاط رينثون ، ولـد ليفيوس أندرونيكوس في تارنتوم وهي المدينة التي يمم منها شطره إلى رومـا ، حيـث شهدت روما على بداية أول عرض لمسرحيات إغريقية مترجمة .

ويبدو أن العلاقة المفقودة كانت بين دراما الكتاب العظـام وأنـواع الكوميـديا الشعبية التي كانت تسلية للعامة في كل أرجاء العالم الإغريقي. وقد بني المسرح الكبير في سيراكوزا (لا يزال قائمًا) على يد داموكوبوس ، وبـدأ العمـل فيـه عـام ٤٦٠ ق.م. ووفقاً لسيرة حياة آيسخيلوس ، نرى أنه عمل في بلاط هيرو الأول "Hiero" [٤٦٧- ٤٧٨ ق.م.] ، عندما كان هيرو يؤسس مدينة أيتنا، وقدم آيسخيلوس مسرحيته "نساء أيتنا". وبعد ذلك أصبحت التراجيديا الأثينية منتـشرة في سـيراكوزا ، حيـث أصـبح يوربيديس الكاتب الأثير هناك وفي أماكن أخرى، ويرصد بلوتـارخوس [Nic. 29] أن كثيرًا من الأسرى الأثينيين في صقلية استردوا حريتهم عن طريق تلاوة أشعاره على مسامع سادتهم ، كل هذا قبل ظهور أول مزهرية phlyax .

ولا نزال نـرى أطـلال مـسارح تاورمينـا Taormina وسيجيـستا Segesta ، ونسمع أيضًا عن مسرح تارنتوم .

وهناك نقطتان بحاجة إلى تعليق : أي من هذه الرسومات تشير إلى إبيخارموس أو إلى رينثـون أو الكوميـديا الرومانيـة، وإلى أي مـدى تعكـس هـذه الرسـومات الاستخدامات المسرحية أو تشط بعيدًا عنها.

وتذكرنا شعبية هيراكليس بتكرار ظهوره في مسرحيات إبيخارموس . وهنـاك مزهرية في لينتجراد Leningrad ، تظهر هيراكليس يهدد أبولّو ، الذي لجـأ إلى سـقف معبده حاملاً قوسه وفرع الغار ، وتسلق هيراكليس الحامل الثلاثي المقدس، حاملاً في يده اليسرى سلة بها الفاكهة والفطائر ، بينما يحمل بشكل أقل وضـوحًا هـراوة في يـده

اليمنى . ومن الواضح يوشك أبولّو على السقوط من السقف إلى حوض الماء المقدس. ويقف يولايوس مستعدا للإمساك بالقوس . وهناك مزهرية من "روفو" في لينينجراد تظهر هيراكليس ومعه يولايوس يقدمان الأضحيات لزيوس الجالس على عرش مرتفع. ويتناول هيراكليس الطعام الذي يفترض أنه وضعه على المذبح . ونرى هيراكليس في رسم على مزهرية في كامارينا يحضر للأسير كيكروبس ، وقردة صغار في أقفاص ، إلى سيده يوروسثيوس. ويسير هيراكليس بجرأة ممسكًا بهراوته. وفي مزهرية برلين Berlin نراه يضرب بهراوته على أحد الأبواب وخلفه خادمه جالسًا على بغل. وفي الصورة الليننية Lentini ، نراه يشد سيدة من المذبح في أحد المزارات المقدسة . وفي مزهرية كينتوريبي يقوده هرميس إلى سيدة ، ولكن عندما ترفع حجابها، نرى هراوته تسقط من فرط الخوف . والأكثر إثارة في كل هذا يتمثل في مزهرية مدريد التي رسمها أستياس، حيث نرى المجنون هيراكليس يقتل أحد أطفاله ، لكن أسلوبها يبدو تراجيديًا وليس كوميديا أو ساتيريا .

أما البطل الشعبي الآخر "أوديسيوس" فقد ظهر في رسم وإلى جواره ألكينوس وأريتي وملك الفينيقيين وملكتهم على مزهرية كامبانية ما زالت موجودة بمتحف اللوفر. وعلى كأس أبوليني Apullian ، نراه يهدد سيدة [? Circe] . وعلى كأس على هيئة جرس في برلين ، ربما رسمه بيثون ، نرى أوديسيوس واقفًا مربوطًا إلى صاري السفينة ، على الصخور التي يجلس بالقرب منها السيرين ، وهي مخلوقات على هيئة الطيور ، بعضها تحمل أغصان الغار والبعض الآخر يحمل دفوفًا صغيرة. ونرى أيضًا صاحب الدفة يلف نفسه بعباءته طلبًا للسلامة، بينما نرى طاقم السفينة الذين صُمت آذانهم بالشمع بحسب القصة ، لا يبرحون أماكنهم . وهناك احتمالات درامية في هذا المشهد ، تذكرنا بإبيخارموس، لكن الصورة بالشكل الذي نراها عليه لا توحي بالمسرح . وكما رأينا من الكأس المصنوع على شكل الجرس في لينينجراد أن زيوس نفسه غير موجود . وعلى كأس على شكل جرس في بايستان موجود في الفاتيكان ،

نراه يضع سلمًا أسفل نافذة تطل منها سيدة ، ونرى هرميس يحمل مصباحًا [انظر اللوحة IV] . وعلى كأس على هيئة جرس أبوليني ، نرى رجلاً عجوزًا يصعد درج السلم ، ليستشير زيوس أمون ، الذي يجلس على منصة يفترض أنها المسرح، إذا كان الهدف من هذا المشهد دراميا. ويظهر كأس على هيئة اللفت ، في لندن ، القتال بين آريس و هيفايستوس بينما تجلس هيرا في المنتصف ، جالسة على كرسيها السحري ، وهو هدية أرسلتها لها انتقامًا لابنها هيفايستوس [يسمى دايدالوس في الصورة] . وفي النهاية يتوصل لحل لهذا الصراع بجعل هيفايستوس ثملاً وعودته للسماء منتصرًا . وتظهر الصورة المرسومة على كوب على شكل الكرنب محاكمة باريس ، حيث يجلس باريس في المنتصف في زيه الفريجي ، ولا تظهر الصورة سوى إلهة واحدة ، ويتكرر الأمر نفسه في محفوظات برلين ، وربما يضيف المرء في أحد نقوش المسرح الروماني في صابراتا، الذي بني في القرن الثاني الميلادي[1]. وتوضح مزهرية أبولينية في المتحف البريطاني المريض خيرون يصعد درجات سلم تؤدي إلى المسرح ؛ ويقف تلميذه أخيلليس في أدب واحتشام في الخلفية . ونرى أحد العبيد يشد أو يجذب خيرون، بينما لا يدفع العبد الآخر خيرون فحسب ، ولكنه يشكل معه مجموعة على شكل القنطور [انظر اللوحة I] . وعلى مزهرية في باري نرى هيليني الشابة تخرج من بيضة ، بينما نرى هيفايستوس على وشك أن يشق البيضة بفأسه ، والقبيحة ليدا تنظر من باب نصف مفتوح . وعلى مزهرية في برلين ، نرى بيرهوس يستعد لذبح المسن برياموس، الجالس على مذبح ويستجدي الرحمة ، وعلى مزهرية عثر عليها في لوكانيا ورسمها أستياس، نرى أياس يحاول نقل كاسندرا من الحرم المقدس ويواجه مقاومة عنيفة ترغمه على التعلق بتمثال أثينا.

وهناك عدد من المشاهد تصور الحياة. وعلى مزهرية من سيراكوزا، نرى رجلاً وامرأة يلعبان ويمرحان بجانب البحر . وعلى إناء في روفو نرى عجوزًا وشابا يتصارعان بالسيوف من أجل امرأة ، وعلى مزهرية رسمها أستياس في برلين، نرى

قاطعي طريق أو سفاحين يحاولان جر شخص منبطح على الأرض من رجل عجوز من أعلى الصدر ، ونرى عبدين يقودهما عازف مزمار ، يحملان شواء ضخمًا وزق خمر، في رسم على مزهرية في لينينجراد. وتظهر آنية من كابوا في المتحف البريطاني عجوزًا يشد ابنه الثمل في حفلة شراب ليعود به للمنزل ، ونرى الفكرة التقليدية لسرقة الطعام مسجلة على مزهرية من روفو ، حيث نرى عجوزًا وسيدة يتناولان طعامًا شهيا من طبق كبير ، بينما لا يعرفان أن عبدًا حصل لنفسه على أفضل قطعة في الطبق. ونرى لصا تغتصبه سيدة عجوز مقابل كأس خمر في رسم في برلين ، من روفو ، ونرى حلبة المصارعة في رسم من كامبانيا [B., 516] ، ولاعبي أكروبات يتقلبون ويشاهدهم ديونسيوس ، واثنين من ممثلي الفالوس وفي أعلى نرى نافذتين تطل منهما السيدات. ونرى عبيدًا يحملون السلال إلى المذابح [B., 528] وموائد عليها الفطائر [B., 527]، ومن الواضح أن شابًا يسلم طفلاً [أو حزمة من الملابس] إلى سيدة ، ونرى أيضًا عبداً ينظر [B., 507] ، ونرى ثلاثة جنود يناقشون أمرًا ما، ويشير أحدهم إلى كلب [B., 497] .

وتظهر واحدة من الصور الثلاث الأكثر إثارة [B., 512] ، ثلاث شخصيات أحدهم سيدة عجوز تقف على منصة يفترض أنها خشبة مسرح، أمام أحد الأبواب، ونرى أوزة وبعض الأشياء الأخرى على الأرض بجانبها ، وفي الأسفل يقف رجل ويداه مقيدتان فوق رأسه ، وبالقرب منه نرى رجلاً يتابع الموقف وبيده عصا. ولتسويق فكرة أن هذا مشهد مسرحي، نرى شابا أنيق الملبس ، ونرى أيضًا ممثلاً تراجيديا في الخلفية وبالقرب منه قناع كوميدي، وقد نتخيل أنه بعد مشهد سرقة متعلقات السيدة العجوز واكتشافها سيكون هناك عرض كوميدي .ونرى عبدًا يهرول [B., 526] ، وعبدًا يُجلد بالسياط [B.,513] ، وكان هناك جدل واسع حول تفسير هذه المشاهد [B., 514] ، وعلى آنية على شكل جرس رسمها بيثون في الفاتيكان نرى

ثلاثة شباب متأنقين ، ربما يكونون ممثلين ، يلعبون لعبة الكوتابوس بعد تناول الطعام، وخلفهم نرى أقنعة، وفي أحد الجوانب نرى فتاة تعزف بالمزمار ، وعلى الجانب الآخر نرى شابا مثيرًا يقدم الخمر ؛ ولا يزال بابوسيلينوس الممسك بالمزمارين ، يرقد وقد أسكرته الخمر .

وعندما نسأل أنفسنا عما تلقيه هذه الرسومات من ضوء على فن المسرح الإغريقي أو الروماني ، يجدر بنا أن نتذكر تحذير ترينداال [P.P., p. 111] حيث يقول : "يصعب تقدير المدى الدقيق الذي وصل إليه تأثير المسرح في موضوعات المزهريات . وبخصوص الكوميديا ، لا تزال ظلال الشك تلقي بنفسها ؛ لأن بعض مزهريات Phlyax تظهر خشبة المسرح الحقيقية ، لكن بالإشارة إلى التراجيديا لا يتيسر الحديث عما إذا كان الفنان (الرسام) يأخذ موضوعاته مباشرة من مسرحية ما ، أو يضع التقاليد والأفكار الملحمية نصب عينيه".

وأرى أن هذه الرسومات تعد دليلاً وجيهًا على العروض التي كانت تقدم على مسارح قد أقيمت على عجل ، وعن ملابس ممثلي الكوميديا . لكن هناك بعض العقبات بخصوص ملابس السيدات اللاتي لا يظهرن متنكرات مثل الممثلين الرجال. علاوة على ذلك ، ليس الرسام مجرد ناقل فحسب ؛ حيث ينساق وراء خياله وحسه الفني وتصوراته.

ولا يبدو ما نراه في هذه الرسومات مجرد لحظة في عرض مسرحي ولكنه انطباع فني للحظة جوهرية فاصلة في قصة ما ، ربما تكون حبكة مسرحية. ومن ثم نرى زيوس يستعد للصعود إلى نافذة تطل منها سيدة. وإذا كانت هذه السيدة محظية ، فما الحاجة إلى السلم إذن ؟ لكن إذا كانت هذه السيدة هي ألكميني ، لماذا يكون لها دور حيوي في القصة – أي يتم التخلي عن خطة الإله بالظهور على شكل زوجها ؟ وفي الحقيقة لا يمكن بسهولة تخيل السلم في أي مسرحية باعتباره إحدى أدوات المسرح،

وأنه يثير أيضًا مشكلات في العرض المسرحي . ويبدو أن التفسير يتمثل في أن الصورة كانت من خيال الفنان الحر ، الذي يلعب بالقصة التقليدية ويضفي عليها مسحة ساخرة - متعمدًا - لم يستخرجها من المسرح . وعلى نفس الدرجة نرى ميلاد هيليني لا يتماس مع لحظة ما في عرض مسرحي ، لكنه أخذ بطريقة الرسام شكلاً ساخرًا للقصة نفسها ، حتى لو كان يضع العرض المسرحي نصب عينيه . فالطفل الذي يوشك هيراكليس المجنون أن يلقيه في النار ، هو بالضبط نوع المسحة التي يمكن أن يعرضها الرسام ، والتي يغطيها الكاتب الدرامي عن طريق التقرير .

وتنتمي مزهريات Phlyax إلى فترة محددة ، وهي القرن الرابع ، ويكشف أريستوكسينوس الذي مارس الكتابة في الربع الأخير في تارنتوم من ذلك القرن [apud Athen. xiv 532: Trendall, op. cit., 105] ، حقيقة أن الإنتاج المسرحي المحلي أصبح أكثر بربرية ، ولا نستطيع تفسير ما كان يدور بمخيلة الرسام؛ ولأن مزهريات Phlyax لم تعد موجودة فإننا نرى نوعًا جديدًا من الدراما ينشأ في تارنتوم ، تَولّى كُتّاب على شاكلة رينثون [المنتمي لمدينة تارنتوم] تأليف مسرحيات Phlyax الأدبية [انظر ص ٣٣٦].

الملحق (O)

معنى XOPOY

[Hermathena, Vol. Ixxxiv, 1954, pp. 93-103]

تساورني الشكوك بشأن مدى صلاحية قانون الفصول الخمسة [Hermathena, Lxvii, 55, Lxxii 44f.] ، وقد أجاب عليها ويبستر [Studies in Menander, p. 181] . إذ يقول : "تتكون مسرحية "المحكمين"، كما رأينا، من خمسة فصول ، وعند نهاية الفصول الثلاثة، حسب ما تبقى من النص ، نرى وقفة الفصل تتميز بكلمة "أغنية" الكورس" وهنا تفرغ أو تخلو خشبة المسرح، وتستدعي الضرورة وجود فاصل زمني" . لكن لم توضح مناقشته المستفيضة لهذه المسرحية [المرجع السابق ، ص ٣٤-٤٠] أيا من هذه النقاط . وفي الحقيقة كان قانون الفصول الخمسة من بنات أفكاره لتمجيد ماناندروس ونسب الفضل إليه، ولا شك أن أي فرضية تبررها النتائج تستحق التقدير ، لكننا نرى الفصل الثاني عنده يبدأ بجزء ناقص (فجوة) [ص ٣٧: بداية الفصل الثاني مفقودة أيضًا] . ولا تذكر نهاية هذا الفصل في هذه الصفحات، وفي نهاية فصله الثالث ، نرى عيوبًا واضحة في النص ، وليس هناك جزء مفقود في بداية فصله الرابع ، وأخيرًا ، نرى الأبيات الختامية المتناثرة من الفصل الرابع [البيت ٦٤٠ وما يليه] ، لا توضح ما يحدث للمتحدثين [ص ٣٩] ، ويتمثل الدليل المادي على نظريته في تكرار كلمة XOPOY ثلاث مرات حقيقة أو زعمًا . ولنكن أكثر دقة، لقد كتبت هذه الكلمة كاملة مرة واحدة ، وفي موضع آخر ، نرى الحرف .. P .. فحسب ، وفي موضع ثالث نرى هناك عبارة spatium uacuum .

ويواصل الحديث قائلاً : ربما يوحي خلو خشبة المسرح بتغير المشاهد ، وليس بالطبع تغير الفصل، لكن تتمثل ضرورة وجود فترات زمنية فاصلة [بمعنى السماح لشخصية ما بالوصول إلى السوق العامة والعودة] في أنها دليل أكيد، على الأقل، على الحدود الزمنية التي يجب أن ينتهي عندها فصل ما في الأصل الإغريقي. وفي ضوء هذه المبادئ يمكن إعادة تقسيم الفصول في مسرحيتي "الفتاة حليقة الشعر" و"ساميا". ويمكن إعادة بناء الفصل الخامس دونما صعوبة تذكر، ويحتمل أن هذا كان شكلاً معروفًا في مسرحيات مناندروس؛ ففي مسرحية "الفتاة حليقة الشعر"، تعرف نهايات الفصول بإشارة إلى أغنية الكورس. ويفترض أن الكورس ينشد في الفواصل المحددة له ، لكنه لا يكون موجودًا أثناء الأحداث، وفي آخر مسرحية متبقية "بلوتوس" لأريستوفانيس يدخل الكورس بديالوج طويل مع كاريون [الأبيات ٣٢١-٣٥٧] ، في نهايته نرى الإشارة المسرحية XOPOY، وتتكرر هذه الإشارة في الأبيات [٦٢٦، ٨٠١ ، ٩٥٨، ١٠٩٧]. وفي البيت [٧٧١] في شكل KOMMATION XOPOY جزء من أغنية الكورس. ويتدخل الكورس ثلاث مرات في الديالوج، وتأتي على لسانهم الأبيات الختامية في المسرحية [٣٢٨، ٤٨٧، ٦٣١ وما يليه ، ١٢٠٨]، ورغم الصياغات الأكثر تفصيلاً ودقة لعبارات الكورس المعروفة من المسرحيات الأولى لأريستوفانيس لا تزال هذه المسرحية تحتفظ بمجموعة من المشاهد القصيرة التي تتخللها أغنيات الكورس ، ونرى حضور الكورس أثناء أحداث المسرحية ، ونرى الفارق الأساسي بين صياغة أريستوفانيس وصياغة مناندروس، حيث لا يوجد الكورس في الأحداث أو على الأقل مشاركتهم في الديالوج.

وأود أن أناقش المعنى المرتبط بالكلمة XOPOY ، عند تكرارها في مخطوطات المسرحيات الأخيرة المتبقية لأريستوفانيس وفي شذرات الدراما الإغريقية المتأخرة، وبحسب بيكارد - كامبردج [Dramatic Festival, p. 240] بعد نهاية القرن

الخامس : "في مسرحيات عديدة ، ينشد الكورس ببساطة في الفواصل الزمنية ، بهدف تقسيم الحوار إلى مشاهد . ونرى ذلك مثلاً في مسرحية "بلوتوس" لأريستوفانيس ، ولا يقدم الشاعر أي كلمات لهذه الفواصل" . ويؤكد في كتابه [Theatre of Dionysus, pp. 160-167] أنه "بخصوص مسرحيات أريستوفانيس الأخيرة، ليس هناك سبب لوجود XOPOY الذي يأخذ في النص مكان أغنيات الكورس المكتوبة ، ويجب ألا يشير إلى هذا الفاصل الزمنى ἐμβόλιμα، وكما يذكر أرسطو[1] أنه يحدث في التراجيديا وفي "التوجيه المسرحي" κομμάτιον χοροῦ في مسرحية "بلوتوس" في البيت [٧٧١]، وبهذا يمكن أن يشير بالكاد إلى مجرد رقصة" . ويقول أريستوفانيس إن الكورس يجب أن يشارك في أحداث المسرحية مثل الممثلين ، كما نرى عند سوفوكليس ، وليس عند يوربيديس ، وعند كتاب تراجيديا آخرين لا نرى علاقة تذكر لأغنيات الكورس بحبكة المسرحية، باستثناء علاقتها ببعض أنواع أخرى من التراجيديا ، ولذلك ينشد الكورس في الفاصل الزمني ἐμβόλιμα ، وهي عادة أدخلها أجاثون. وهناك شذرات مسرحية ما ، ربما من القرن الرابع ، تتناول قصة أوينيوس تحتوي على أجزاء من مشهدين يفصلها ....XOPOY M التي ربما تعاد مرة أخرى بوصفها أغنية للكورس ، وفي عدد من الشذرات من الكوميديا الوسطى والحديثة، يرى أحد المتحدثين κῶμος يصل، والذي يتعامل معه ببعض الفهم [في معظم هذه الشذرات] [المرجع السابق، ص ١٦٤]. وهذه الشذرات نراها في مسرحية "دودونيس" لأنتيفانيس الشذرة [٩١] ومسرحية "كوريس" لألكسيس ، الشذرة [١٠٧]، ومسرحية "المحكمين" لمناندروس، الشذرة مجهولة الموضع :

ἴωμεν· ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος
εἰς τὸν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμένων,
οἷς μὴ νοχλεῖν εὔκαιρον εἶναί μοι δοκεῖ.

وتحت هذه الفقرة ، يضع بيكارد-كامبردج XOPOY [إذا شئنا الدقة يجب أن يكون ...P...] ويضيف ملاحظة مفادها أن كورت يتشكك فيما إذا كانت الفقرة

تخص المسرحية من عدمه . ونرى مثاله الرابع عند مناندروس في مسرحية "الفتاة حليقة الشعر" [الأبيات ١٤١-١٤٦] في تحرير ألينسون :

ΛΑΟΣ. παῖδες, μεθύοντα μειράκια προσέρχεται,
πάμπολλ'. ἐπαινῶ διαφόρως κεκτημένην
εἴσω πρὸς ὑμᾶς εἰσάγει τὴν μείρακα
τοῦτ' ἔστι μήτηρ· ὁ τρόφιμος ζητητέος.
ἥκειν γὰρ αὐτὸν τὴν ταχίστην ἐνθάδε
εὔκαιρον εἶναι φαίνεθ' ὡς ἐμοὶ δοκεῖ.

الحقيقة أنه في الفقرتين الأخيرتين يشكل المعربدون بوضوح كورس المسرحية، مما يجعلنا متأكدين عمليا من أنهم يفعلون ذلك في الفقرتين الأخريين [متوازيتان إلى حد بعيد] ، وأننا نقف عامة على مشهد نمطى مستهلك، الذي يندر فيه وجود الممثلين عند وصول هذه المجموعة المعربدة ، وأن حذرهم يبدو طبيعيا إلى حد بعيد ، إذا كانوا بالفعل في مكان مرتفع فوق هؤلاء المعربدين على خشبة المسرح. ولا يبدو هذا الدليل جامعًا مانعًا في حقيقة الأمر . وإذا كان تقسيم الفصول - كما هو محتمل - من المرعيات المعمول بها في زمن مناندروس ، وأن الوظيفة الوحيدة للكورس هي تحديد نهاية الفصل عند ظهورها ، فلا بد أن الممثلين كانوا بالفعل يرون الكورس من مسافة بعيدة من خشبة المسرح المرتفعة ، دون إظهار أي إحساس قوي بالمفاجأة.

وثمة مشكلة في معنى ἐμβόλιμα ، ويقول بيكارد-كامبردج [O.C.D., S.V. Agathon] إن ما أحدثه من تجديد كان بهدف جعل أغنيات الكورس - لأول مرة - مجرد فقرات فاصلة ، بعيدا عن حبكة المسرحية . ويبدو هذا التعريف متسقًا مع ما قاله أرسطو عن يوربيديس وسوفوكليس. لكن قدم فليكينجر تعريفًا جديدا لكلمة ἐμβόλιμα باستخدام الرمز ΧΟΡΟΥ [C.P. vii , 1912, pp. 24-34] اعتمادًا على رواية في "سيرة حياة أرستوفانيس" تقول إن أريستوفانيس عندما توقف عن إضافة الكورس كتب ΧΟΡΟΥ في مسرحية "بلوتوس" حتى يوفر للممثلين

فترة للراحة وتغيير الأقنعة ، وكما نرى كتاب الكوميديا الحديثة يسيرون على نهج أريستوفانيس ، ولهذا نرى الجميع اليوم يقبلون الرأي القائل إن التجديد الذي أحدثه أجاثون لم يكن مجرد فقرة فاصلة للغناء stasima ، لا يرتبط كثيرًا بحبكة المسرحية ، حتى يستطيعوا الانتقال من مسرحية لأخرى دون مشكلة - وهو شيء فعله يوربيديس وآخرون من قبل - بل إنه أحيانًا لم يكتب شيئًا للكورس مطلقًا باستثناء XOPOY ، بوصفها إشارة للمخرج لتقديم فقرة الرقص ، وهي سمة كانت سائدة وقتذاك أو أي شيء آخر يجود به خياله[1] . ويقول فليكينجر "يكفي أن استخدام أريستوفانيس للدخلات emobollima لا يزال بحالته البدائية الأولى ، ولم يرتق بعد للقضية المنطقية الموجودة في الكوميديا الحديثة" .وهذا يعني أن الكورس في هاتين المسرحيتين كانوا لا يزالون شخصيات في الأحداث ويتحدثون مع الممثلين . وفي مسرحية "برلمان النساء"، نرى أغنيات للكورس بالإضافة إلى الدخلات، وقد تبقت منها بعض الكلمات".

وفي المخطوطة MS بوصفها دليلاً على وجود XOPOY : مسرحية "برلمان النساء" نرى حرف R [The Revenna] يظهر بعد البيت ٧٧٠ ، ومرة أخرى نرى [R2] بها XOPOY بعد البيت ٨٠١ ، ونرى [V] [The Venetian] بها XOPOY في الهامش عند الأبيات ٣٢١ و ٦٢٧ و ٨٠٢ ، ونرى أيضًا KOMMATION XOPOY بين البيتين ٧٦٩ و ٧٧٠ ، ويشير المعلقون البيزنطيون إلى XOPOY في الأبيات ٢٥٢، ٢٥٣، ٦٢٦، ٦٢٧، ٧٧٠-٧٧١ [KOMMATION XOPOY] في الأبيات ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٩٥٨ - ٨٥٩ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ [2]. ولا تحدد الحروف A ، U ، M وجود XOPOY .

وفي البيت [٧٢٩] من مسرحية "برلمان النساء" نرى خريميس بمفرده على المسرح يقول إنه سيحضر حاجيات بيته ، وفي البيت [٧٣٠] نراه يحضرها للبيت [الموجود على المسرح] ، وفي البيت [٨٧٦] نرى المواطن الموجود بمفرده على المسرح

يقرر الانصراف لحضور احتفال عام ، وفي البيت التالي نرى عجوزًا شمطاء تخرج من أحد البيوت الموجودة على المسرح . ويمكن - قياسًا على ذلك - كما يقول روجرز Rogers أن نتوقع XOPOY آخر في البيتين [١١١١ -١١١٢] بحيث يفصل مشهد العجائز عن مشهد عودة خادمة براكساجورا لكنها لا تتكرر في المخطوطة MSS .

ونرى المسرح خاليًا في البيت [٢٥٢] من مسرحية "بلوتوس"، ولم يصل بعد القرويون الذين يمثلون الكورس . وفي البيت [٢٥٣]، يدخل كاريو مع الكورس، وفي البيت [٣٢١] بعد الغناء المتبادل بين كاريو والكورس يدعوهم لممارسة الصخب بحرية كاملة والتحول لحالة أخرى ، ويدخل البيت ، ويظهر خريميلوس للترحيب بهم ، وبعد البيت ، تنقضي ليلة وهنا يشفى بلوتوس من العمى الذي أصابه ، ويخلو المسرح إلا من الكورس" . وفي البيت [٧٧٠] ينصرف كاريو ويخلو المسرح لمقابلة الإله الذي وصل ، حيث نراه في البيت التالي [٧٧١] ، وفي البيت [٨٠١] ، يدخل بلوتوس والممثلون الآخرون المنزل ، وبهذا يخلو المسرح ، ويخرج كاريو في البيت [٨٠٢] ، ليخبر بالمعجزات التي فعلها الإله في المنزل . وفي الأبيات [٩٥٨-١٠٩٦] يدخل الممثلون المنزل ،وتظهر في البيت التالي شخصيات أخرى ، وفي البيت [١١٧٠] يخلو المسرح مرة أخرى ، لكن ما من دليل في المخطوطات أو الدراسات أو التعليقات على وجود XOPOY رغم أن بعض المحررين يدخلونها .

وهناك رأيان معاصران حول معنى XOPOY .

١ - الأول: أن أريستوفانيس ألف أغنية ، حذفها فيما بعد منتج أو محرر ما، كتب XOPOY ، ليوضح أنه حذفها ، ومن ثم يقول روجرز إنه في البيتين [٧٢٩ و٨٧٦] من مسرحية "برلمان النساء" : "ينشد الكورس أغنية لا أثر لها الآن ، وكان المشهدان المتتاليان منفصلين في السابق، بأغنية الكورس" ، يقول بلاتناوير [New Chapters in Greek Literature, Third Series, p. 167, note3] : "في فترة ما ظلت أغنيات الكورس تكتب وتنشد ، رغم أنها حُذفت في الطبعات المخصصة للقراءة، وتم تمييز مكانها بالكلمة XOPOY : [من تعليق على مسرحية "السحب"

البيت [٨٨٩] لأريستوفانيس، ولدينا دليل [المرجع السابق، ص ١٥٨] على أنه في القرن الثاني الميلادي تم الاتفاق مع ناسخ أو خطاط لنسخ مسرحية "بلوتوس" في مصر . وبهذا نفهم أن مسرحيتي "برلمان النساء" و"بلوتوس" تستهويان القراء بسبب أفكارهما العامة، وأن القراءة العامة قد تجد صعوبة أو مللاً مع وجود أغنيات الكورس .

٢- أما الآخر: فهو أن أريستوفانيس لم يؤلف أغنية ، وبدلاً من ذلك كتب كلمة XOPOY في المخطوطة ليوضح أن وجود الكورس هنا لتقديم عرض ما لا يحتاج إلى كلمات أو على أية حال لن يكلفه الأمر كتابة كلمات بنفسه. ويصعب تصور السبب الذي جعله يفعل ذلك ، ونراه في موضع آخر من المسرحية يخصص كلمات للكورس.

ولكن تقدم "سيرة حياة أريستوفانيس" المذكورة سلفًا رؤية ثالثة : "عندما توقف العمل باستخدام الكورس وضع أريستوفانيس العلامة XOPOY في المخطوطة MS مسرحية "بلوتوس"، ليتيح فترة راحة للممثلين ولاستبدال الأقنعة" . وهذا يعني عدم وجود كورس ، وأن أريستوفانيس كتب العلامة XOPOY تمامًا كما يكتب المعاصرون من الكتاب كلمة "فاصل". وهذه رؤية عبثية دون شك ؛ لوجود الكورس في مسرحية "بلوتوس"، وحتى لو لم يكن هذا الكورس موجودًا ، فلا يحتمل أن أريستوفانيس كتب (عرض) الكورس وهو يعلم بغياب الكورس .

ورغم ذلك لدينا دليل آخر على أن الدارسين (المعلقين) كانوا يعتقدون أحيانًا أن XOPOY لا ترتبط بكورس حقيقي :

νοεῖται ἔξωθεν τόπος, ἵν' ᾗ τόπος
χοροῦ. ἐν γὰρ τῇ νέᾳ οἱ χοροὶ ἤγουν αἱ
παραβάσεις ἐπαύσαντο.
ἔνθα οὖν βούλεται ὁ ποιητῆς διατρῖψαι μικρόν,
τίθησι τὸ χοροῦ ἔννοιαν
διδοὺς ἡμῖν ἀναμένειν βραχύ, ὡς καὶ ἐν

Βατράχοις τὸ αὐλεῖ τις ἔνδον καὶ
τὸ διαύλιον προσαυλει.

وتفهم τόπος (المكان) لتشير إلى τόπος χοροῦ (مكان أغنية الكورس)، ولذلك لم يعد الكورس أو خطاب الكورس الآخر موجودًا في الكوميديا الحديثة ، ولذلك حيث يرغب الشاعر أن يمرر وقتًا قصيرًا فإنه يضع XOPOY وهذا يعني ، ضرورة، أن ننتظر قليلاً ، كما نرى في مسرحية "الضفادع" حين يضع "αὐλεῖ τις ἐνδον" أو "διαύλιον προσαυλεῖ "

وعلى نحو مماثل ، بينما المعلق على مسرحية "بلوتوس" البيت [٦١٩] يقرأ:

ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος(i.e626)
καὶ ἐξῆς τὸ χοροῦ κἀνταῦθα γὰρ
χορὸν ὤφειλε θεῖναι καὶ διατρῖψαι μικρὸν ἄχρις
ἄν τις ἐξ'Ασκληπιοῦ
ἀναστρέψειε τὴν τοῦ Πλούτου ἀπαγγέλλων
ἀνάβλεψιν, at 627 we find
the
comment ἐπὶ τῷ τέλει παράγρφος. σημείωσαι ἐνταῦθα
ὅτι δέον χορὸν
διὰ μέσου θεῖναι μέχρις ἄν ἐκεῖνοι ἐξ '
Ασκληπιοῦ ἐλθότες ἀναβλέψαιεν
τὸν Πλοῦτον, ὁ δὲ παραχρῆμα τὸν Καρίωνα εἰσφέρει
εὐαγγελίζοντα τοῖς
γέρουσι περὶ τῆς τοῦ Πλούτου ἀναβλέψεως. ἐποίησε δὲ
τοῦτο οὐκ ἀλόγως
ἀλλὰ τῇ τε τῆς νέας κωμῳδίας συνηθείᾳ, ἐν ᾗ αἱ πα
ραβάσεις ἐπαύσαντο, ὡς
προείρηται, καὶ ἅμα δεῖξαι βουλόμενος ὡς ἄρα τάχιστα
πάνυ ὁ Πλοῦτος
ἀνέβλεψεν.

من الواضح أن كتاب سيرة حياة أريستوفانيس ، وكاتب هذا التعليق قد أصيبوا بالدهشة من هذا التشابه بين مسرحيات أريستوفانيس المتأخرة وبين الكوميديا الحديثة في تكرار العلامة XOPOY وفي عدم وجود خطاب الكورس، ومن غياب خطاب الكورس يبدو أنهم استنتجوا عدم وجود الكورس . وهذا يعني أن XOPOY لم يكن لها علاقة بالكورس ، لكنها توضح ببساطة أنه لسبب ما جماليا كان أم عمليا، كان لا بد من وجود "الوقف أو الفاصل" . وقد كانت هذه رؤية طبيعية إلى حد بعيد عندما لم تعد المسرحيات تعرض على خشبة المسرح ، ورغم أن مؤلف سيرة حياة أريستوفانيس يشير إلى مشكلات المسرح العملية مثل الحاجة إلى توفير قسط من الراحة للممثلين وتغيير الأقنعة ، لم يفكر في المشكلة بطريقة واقعية ، وأن الكتابة المجردة للعلامة XOPOY في المخطوطة لم تكن لتسمح باستبدال الأقنعة أو أي شيء آخر.

ولقد رأينا مدى اختلاف المخطوطات التي في متناولنا إلى حد بعيد بخصوص العلامة XOPOY وأن الحذف والتحريف يعدان تفسيرين مقبولين لهذه الاختلافات. وكما قلنا أدخل المعلقين البيزنطيين XOPOY في البيتين ٢٥٢ ، ٢٥٣ من مسرحية "بلوتوس". وهنا حسب قول هاندلي ، ص ٥٩ : "ليس هناك شك بشأن عرض الكورس. وسوف يواصل العبث بأن يقدم الكورس عرضًا ، حتى يُتاح لكاريو الوقت حتى خروجهم من خشبة المسرح ، ثم يدخلون معه من الريف". ومن الواضح أن XOPOY أدخلها هنا قارئ ما لاحظ أن المسرح يخلو في هذه الأثناء. ونرى في (V) يقدم XOPOY في نهاية الأغنية ، بين كاريو والكورس. وهو تفسير قسري إذا صح القول لعبارات كاريو الأخيرة ، ليرى فيهم إشارة للكورس لإنشاد الأغنية [الأبيات ٣١٦-٣٢١].

ἀλλ' εἶα νῦν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ',
ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρᾳ
βουλήσομαι τοῦ δεσπότου
λαβών τιν' ἄρτον καὶ κρέας
μασώμενος τὸ λοιπὸν οὕτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι.

ويجادل البعض أن عبارة ἄλλ' εἶδος تعني نوعًا من آخر من الأغنيات ؛ ويفهم آخرون أن كلمة ὀρχήσεως رقصة بدون كلمات ويفترضون أن كلمة κόπος تشير إلى "العمل المستخدم فيها"(*) . وأتفق مع رأي أولذينجير [الذي نقله هاندلي] بأن الأغنية في البيت [٣٢١] . .

'nicht nur überflüssig wäre, sondern geradezu störend wirken dürfte'

لكن تفسيره لكلمة κόπος على أنه العمل المستخدم في الرقص أراه مخالفًا للنص؛ حيث لن يعود كاريو الذي وعد بالمشاركة في الرقص إلى المسرح حتى البيت [٦٢٧]. وهنا نرى روجرز والمعلقين ، يقدمون تفسيرا أكثر قبولاً : "كان يتحدث عنهم باعتبارهم متحولين أو ممسوخين بسبب أعماله السحرية المؤثرة إلى خنازير ؛ ولكن الآن لا بد أن يأخذوا شكلاً آخر ، ويصبحوا في رأيي ، ذواتهم الطبيعية [روجرز] :

τῷ κόπῳ· τῇ περὶ τὸν Πλοῦτον ἐπιμελείᾳ (sch.).

وفي الواقع يمكن القول بأن حجج من يزعمون أن XOPOY"أغنية"، وهؤلاء الذين يرونها "رقصة" ، تقضي على بعضها البعض ، ويبدو الجدل الآخر بخصوص XOPOY ، باعتبارها ضرورة الوقف أو الفاصل" غير عملي ومرة

أخرى كما في البيتين [٢٥٢ ، ٢٥٣] نرى فترة زمنية يغيب فيها الممثلون عن خشبة المسرح، وأن قارئًا ما لاحظ هذا ، فوضع أو أدخل XOPOY .

ويتجلى المثال الأكثر قوة عن XOPOY في البيت [٧٧٠] من مسرحية "بلوتوس" لكن هنا - كما يتضح من النص - لا يتطلب الأمر غياب الممثلين سوى لفترة خاطفة ، ويعلن عن وصول بلوتوس في البيت [٧٤٩]، وربما يفترض أنه يدخل مباشرة بعد انطلاق كاريو لمقابلته ، ويفترض انقضاء ليلة بكاملها في البيتين [٦٢٦ ، ٦٢٧]، لكن هنا يقول المعلقون صراحة إن أريستوفانيس يتفادى إدخال أغنية الكورس بهدف إظهار سرعة العلاج .

وأراني غير واثق من أن أيا من الأمثلة عن XOPOY في مسرحيات أريستوفانيس يمكن نسبته إلى الشاعر نفسه ، لكن إذا كانت هذه الأمثلة كذلك فيفترض أنه كتب أغنية حذفت بعد ذلك لأغراض القراءة ، وهو احتمال وارد إلى حد بعيد ، بأنه كتب إشارات أو توجيهات مسرحية بقوله "لندع الكورس يقدمون عرضهم" . ولماذا يفترض أن أريستوفانيس" من بين كل الكتاب لم يرغب أو لم يستطع كتابة فقرة قصيرة لأغنية عندما توفرت له الفرصة لذلك ؟ [التوجيه المسرحي في مسرحية "الطيور" ، البيت [٢٢٢] عزف المزمار" ، هي مسألة مختلفة تماما ؛ لأنه بهذا التوجيه المسرحي نرى الحاجة إلى وجود آلة موسيقية علاوة على ذلك ، يفترض أنه يتضح أيضًا من خلال الديالوج ، مثل ما نرى في البيت [٣١٣] من مسرحية "الضفادع"]. وعندما نقارن [كما فعل قراء الفترة البيزنطية أو قبلها] استخدام XOPOY عند أريستوفانيس وفي الكوميديا الحديثة ، تبرز أمامنا نقطة جوهرية مفادها أن الكورس كان له دور في مسرحيات أريستوفانيس، وأنه خصص له كلمات ، وحتى في مسرحية "بلوتوس" يتحمل مشقة تأليف أغنية تفصيلية تماما للكورس وكاريو [الأبيات ٢٩٠ - ٣٢١] ، ولهذا السبب تكون أغنية [بقدر استخدام هذه

الكلمة لأي شيء في الدراما القديمة] ، وليس بحسب ويبستر "حوارًا طويلاً" [الحوار ينتهي في البيت [٢٨٩]؛ ونرى في الأبيات [٢٩٠ ، ٢٩٦] وفي البيت [٢٨٨]، ونـرى القرار (العبارة المتكررة في الأغنية) وتأرجح الإيقاع وتغير الوزن . كل هذا إذا وجـد عند بلاوتوس كان سيحتفل به دون شك بوصفه إشارة للأغنية.

وأخيرًا ، نجد أريستوفانيس يكتب أغنيات للكورس في مسرحياته ، وفي ضوء هذا ، نجد أن القول بعدم وجود الكورس عندما كتب مسرحية "بلوتـوس" أو أنـه لم يخصص للكورس أغنيات ورقصات ، ليترك للآخـرين فرصـة تقريـر ذلـك ، وهـذا جميعه يحتاج لمبررات وجيهة . أما الكوميديا الحديثة فهي مسألة مختلفة تمامًا "(1).

الملحق (P)

بلاوتوس ،ترنتيوس ،سينيكا

التأليف بطرق وأهداف محددة

[from a paper read to the Seventh Congress of the Association, Guillaume, Budé, 1963]

ما هي معايير تقييم ثلاث مسرحيات كاملة لثلاثة كتاب ، من بين ما وصلنا من أعمال ؟ وأقترح طرح ثلاثة أسئلة . أولها : ما هدف كل منها؟ وثانيها: هل كان الهدف جيدًا ؟ وثالثها : ما مدى تحقق هذا الهدف ؟

يعترف الجميع بأن بلاوتوس كان سيد المسرح دون منازع ، وأن ترنتيوس وإن يكن دراميًا ممارسا ، كان يضع نصب عينيه شيئًا آخر أكبر من مجرد تحقيق المتعة وحشد العامة ، وأن أعمال سينيكا التراجيدية مقطوعات ذات طبيعة بلاغية خصصت لإثارة دهشة العامة وإبهارهم ، ويختلف أسلوب الثلاثة عن بعضهم البعض بشكل لا تخطئه العين .

ويقول بيتر أرنوت Peter Arnott : "لا يعتبر بلاوتوس شخصية أدبية عظيمة ، ويخسر الكثير إذا قرئ فضلاً عما يخسر عبر المشاهدة" ويبقى السؤال : ما صحة القول بسخافة قراءة أعمال بلاوتوس ؟ ويقول القديس جيروم إنه بعد مضي ليلة ينتحب على ما اقترف من ذنوب ، ودأب على أن يسري عن نفسه بقراءة بلاوتوس، لكن المشية الإلهية منعت القديس جيروم من مشاهدة عرض هذه المسرحيات .

وإن أفضل ما شاهدت من عروض بلاوتوس ، هو مسرحية "منزل الأشباح" باللغة الإيطالية ، التي قدمتها فرقة إيطالية ، أعتقد أنها من جامعة تورين على مسرح ديلفياد في بريستول ، وأن التدريب الجيد والحركة المدروسة الرشيقة ، التي تطورت تقريبًا إلى عرض راقص في جزء من الثانية ، كل هذا أضفى على العرض مسحة راقية .

وأزعم أن المرء قد يدعي أن بلاوتوس كان سيدًا للمسرح بامتياز، وربما يواصل المرء ادعاء أن ترنتيوس الذي كان يكتب دون شك من أجل العروض العامة ، لكنه كان يضع نصب عينيه ما هو أكبر من النجاح المسرحي ، ولذلك لن نفتأ نقول إنه كان رجل مسرح بنسبة ٥٠٪ . أما عن سينيكا ، فما زال هناك جدل كبير حول ما إذا كان يكتب للمسرح من الأساس ، ولذلك ربما تكون علاقته بالمسرح مقطوعة تمامًا لنفس السبب .

وإنني أصدق كل هذا إلى حد ما ، لكني لا أعتقد أنه حقيقي في مجمله. وعلى النقيض من "بيتر أرنوت" ، أرى أن بلاوتوس كان شاعرًا مرموقًا متمكنًا من اللغة اللاتينية ومن الإيقاع ، وأعتقد أن ترنتيوس كان يتوق لتحقيق النجاح الجماهيري وأنه لم يكن يعرف الكثير عن أسباب تحقيق هذا النجاح ، وأنه حقق هذا النجاح إلى حد بعيد ، ليس في زمانه فحسب ولكن لعدة قرون بعد ذلك . أما عن سينيكا ، فأراني أؤكد أنه بغض النظر عن هدفه من كتابة المسرحيات ، نقف فيها على مشاهد درامية بكل ما في الكلمة من معنى، وأنه بطرق معينة أراه قد اقترب من فكرة المسرح بشكل يفوق الإغريق .

وأرى بلاوتوس ، كاتب الدراما الناجح ، كاتبًا ممارسًا تمامًا انخرط في إعداد المسرحيات الإغريقية للمسرح الروماني ، وكان يعرف الرجال والنساء وشوارع روما والسوق العامة والحوانيت ، ويعرف الأحياء الفقيرة والثرية والمعابد والحانات ونهر التيبر وجسوره والطرقات المؤدية إلى خارج روما . وربما كانت له تجارته الخاصة ، ووصف بأنه متمكن بدرجة كبيرة من اللغة اللاتينية ، سيما إذا تعلق الأمر ببضائع

الاستهلاك ، إذ كان يعرف أنواعًا مختلفة من اللحوم ، وأظن أنه كان مولعًا بلحم الخنزير خاصة ، ومن المنطق أن نقول إنه لم يكن ملما بأدق التفاصيل أو أنه جمع فأوعى. وكان يعرف أيضًا كل مصطلحات الأزياء ، وكان ملما بشكل مدهش بمفردات أزياء النساء . وكان يرهف السمع ويمعن النظر أثناء مروره بالشوارع ، ويستمع للخطباء في السوق العامة . وكانت لديه معرفة واسعة بفلاسفة الإغريق الذين يمشون الهويني في تؤدة ورصانة باعتباره شخصًا أسكتلنديا يتنزه يوم الأحد ، وليس بضعف من استبد به العطش في يوم حار ، أي أنهم يشقون طريقهم بوجوه مشرقة ، تعلوهم القصور البحرية : "tristes ebriolique incedunt" . واستطاع أن يتعامل مع العبيد الوقحين والجنود المتفاخرين وفتوات الشوارع والبغايا المومسات. وإذا سألته عن سياسته ، ربما يجيبك بإشارة إلى أنه كان يدعم الرجال الطيبين. وبصفته رجلا ذا حيل قليلة ، لكنه واسع الاهتمامات ، وكان يحب أن يرصد الحوار المبتذل الفج في الشوارع وحديث الخطباء المنمق والشعائر المقدسة في الاحتفالات العامة ، واستطاع أن يسير على أطراف أصابعه من خلال النطق الإيقاعي الموزون والحركة والموسيقى.

وقد وجدت كل مواهبه ضالتها في المسرح . ولا شك أن الإمكانيات المادية كانت فقيرة مقارنة بإمكانات مسرحنا المعاصر ، لكن إذا سلمنا بصحة أن الممثلين في المسرح الروماني يدرسون أدوارهم بعناية ويرتدون الملابس الملائمة ويتحركون بعناية، نكون قد قطعنا شوطًا طويلاً نحو ازدهار الإنتاج الدرامي . وإذا أضفنا أن المسرح الروماني كان به خلفية مادية ، وإن تكن متواضعة الإمكانيات، ذات ثلاثة أبواب ومدخلين جانبيين ، وسقف عملي ، نكون قد وقفنا على ما هو أساسي ، وأن ما أضفناه نحن المعاصرون لا يعدو عن بعض الإضافات الطفيفة .

وباب في المسرح الروماني في حد ذاته ، ليس سوى لوحين خشبيين يدوران بما يحدث صريرًا على محوريها ، لكن لهذه الأشياء المادية البسيطة أهمية كبرى عندما تسهم

أو توظف في الحبكة وإحداث المشاعر الدرامية . وإذا تأملنا المشهد الافتتاحي من مسرحية "كوركوليو"، نرى العجوز الشمطاء التي تحرس البطلة وقد ذهب بعقلها عبق الخمر التي سكبها العاشق على عتبة الباب - أو بعد ذلك قليلاً عندما تقول للبطلة برقة :

placide egredere et sonitum cohibe forium et strepitum cardinum, ne quod hic agimus erus percipiat fieri, mea Planesium.

ولنتأمل أيضًا القرع على الباب في مسرحية "الحبل" عندما نرى الفتاة المتحدثة بالبحر الإيامبي ، وهي تقرع على باب غريب بين الشك واليقين ، قائلة:

heus ecquis in uillast ? ecquis hoc recludit? ecquis prodit?

وعندما يفتح الباب لتجد سكيبارنيو الفظ يزمجر بالبحر التروخي قائلاً:

quis est qui nostris tam proterue foribus facit iniuriam ?

وهذه مجرد بعض المؤثرات المستخدمة في الكوميديا ، ولستم بحاجة لأن أذكركم بمشهد في التراجيديا ، نسمع فيه قرعًا على الباب .

ونرى بلاوتوس يمتلك أدواته في هذا المسرح محدود الإمكانات بخلفيته ومذبحه والاستخدام المؤقت للأشياء القابلة للنقل والمقاعد والموائد والأطباق ، وأدوات الكتابة وشبكة العبيد ، وما إلى ذلك ، ويستطيع استخدامها بوصفه موسيقيا ماهرًا يعزف على آلة كمان قديمة، أما عن أهدافه بوصفه كاتبًا وطريقة معالجته للنصوص الإغريقية ، فأراها تتجسد بداية في برولوج مسرحية "الحمير" الذي يقول:

inest lepos ludusque in hac comoedia; ridicula res est.

ولا يباري أحد في قدرته على إثارة الضحك . ولكن هناك أيضًا ملاحظة في مسرحية "التوأمتان باكخيس" عن مسرحية أخرى له ، تقول :

"حتى في حالة مسرحية "إيبديكوس" ، وهي المسرحية التي أحبها حبي لنفسي، وليس هناك مسرحية أخرى أراها أقل إمتاعًا إذا شارك فيها بيليو" . وأخيرًا هناك برولوج وختام مسرحية "الأسرى" الثي يمتدح بلاوتوس مسحتها الأخلاقية الراقية ، ويقول إن الشعراء من أمثاله لا يجدون مسرحيات كثيرة من هذا النوع ، والتي يكون الفضل فيها والتميز للأخيار.

ونجد اللغة والمهازحات والإشارات الموضوعية والحوار اللاذع والتجاوز وما يروق للنفس ، جميعها ، تنبع دونها عناء من نفثات كلمة. وأعتقد أنه لهذا حقق شيئًا مختلفًا عن الأصول الإغريقية التي نقل عنها والتي تكشفت عنها رمال مصر ، وسوف تتكشف لمن سيأتي بعدنا .



هذا ونعرف أن ترنتيوس كان شابا غريبا أجنبيا ، ربها ذا بشرة داكنة قد كوّن صداقات مع صفوة القوم ، وكرس وقتًا طويلاً لهذه الصنعة الجديدة الحذرة المتنامية، وهي نقل المسرحيات الإغريقية إلى لاتينية لإمتاع العامة . وليس هناك قواعد راسخة ملزمة للمترجمين الرومان ، وليس هناك ما يشبه الأكاديمية الفرنسية ؛ بل ميول واتجاهات معينة فرضت نفسها . وقد استطاع ترنتيوس الذي يراقب عن بُعد أن يرصد ضعف إنتاج الشعر اللاتيني ، ووضع نصب عينيه أن يهزم هؤلاء البرابرة في ملعبهم . وربها يتظاهر بالإعجاب بها يروق للعامة في شعرائهم المفضلين نايفيوس وإنيوس وبلاوتوس ، وفي حقيقة الأمر ، يحتقر ما كان يطلق عليهم إهمالهم ولكن كان هناك الكثير وراء ذلك ، إذ نراه لا يعقد العزم على تطوير طريقة التطويع الرومانية ، بل والأصول الإغريقية أيضًا .

وهذه دون شك نقطة جوهرية أو كلمة السر في أعمال ترنتيوس ، ويقول إنه يهدف إلى كتابة مسرحيات تبهج العامة ، لكنه يقول في موضع آخر إنه يهدف إلى تقديم مسرحيات تخلو من النقائص .

ولدينا دليل على أن ترنتيوس هجر بالفعل نصوص نماذجه الإغريقية ، وتمثل جل هدفه في التخلص من البرولوج التفسيري أو الإرث الإغريقي ، الذي التزم به ماناندروس دومًا ، وهذا في ذاته انتقاد لهذه الطريقة التقليدية ، وأن استبدال المونولوج الافتتاحي في مسرحية "أندريا" لماناندروس ، بديالوج الأب مع أحد تابعيه [وهو شخصية ابتدعها ترنتيوس لهذه المناسبة ، بحسب قول دوناتوس] ، واستبدال مونولوج الشاب الوغد المثار جنسيا ، خايريا في مسرحية "الخصي" بديالوج مع صديق [وهي شخصية من بنات أفكار ترنتيوس. بحسب قول دوناتوس أيضًا] ، لهجران واضح للأصول الإغريقية . ويبقى السؤال : ما سبب ذلك ما لم يكن يرى أنها عمليات تطوير ؟ لكن لم يكن للمشاهدين الرومان أن يفهموا ذلك ما لم يخبرهم بأنه أدخل تعديلات على النص الإغريقي ؛ لأنهم حضروا للمسرح لمشاهدة مسرحية لماناندروس ، أو ديفيلوس ، أو فيليمون، أو أي شاعر إغريقي آخر . وفي الحقيقة إن اختلاف أي مسرحية لبلاوتوس أو حتى كايكيليوس عن الأصل الإغريقي لم يكن ليضايقهم على الإطلاق ؛ لأن التغييرات اللفظية كانت جزءًا من عمل المترجم . وقد كان هذا التغيير في بناء المسرحية ، أي إضافة عاشق آخر ، كما نرى في مسرحية "أندريا"، مما تسبب في حقد كاتب درامي عجوز منافس مثل لوسكيوس لانوفينوس، وجعله يُعرض بترنتيوس متهمًا إياه بالعبث بالأصول الإغريقية .

وإذا كان التمسك المفرط بالأصل الإغريقي مطلبًا من كاتب الدراما الروماني لما أصبح النجاح غاية بعيدة المنال ، لكن لم تكن أمانة النقل المطلب الحقيقي ولا ضامنًا لتحقيق النجاح . ولكن كان الكتاب الرومان يتمتعون بقدرة اللعب بمفرداتهم ومصطلحاتهم الخاصة .

ويجب ألا نعتقد أن ترنتيوس لم يبال بالنجاح المسرحي ، فقد كانت لصداقته مع صفوة القوم أهميتها الخاصة ، ويا لها من بديل لا قيمة له بوصفه تعويضًا حقيقيا

لكاتب درامي ، لا يغنيه مطلقًا عن قبول العامة . وأن الفشل المتكرر لمسرحية "الحماة" والمسحة الصدامية لبعض عبارات ترنتيوس عن العامة في البرولوجات لا يمكن أن يخفي حقيقة أنه كان، دون منازع، سيدًا للتقنيات المسرحية، ولكنه نوع من التمكن يختلف تمامًا عن تمكن بلاوتوس .

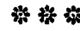
ويمكن أن نقول الآن إن هذ الاختلاف كان يرجع - إلى حد بعيد - إلى اختيار الأصول ، فقد وقع بلاوتوس في هوى نوع من المسرحيات الإغريقية ، واستهوى ترنتيوس نوع آخر ، ونعرف قدرًا لا بأس به من اكتشاف مسرحية "الفظ" وربما نقلت مسرحيات أخرى بالكامل ، وربما نكتشف أن ترنتيوس فعل ذلك بهدف البحث ببساطة عن الأصول ذات المميزات الدرامية التي تروق له . وأرى أن هذه المميزات تتمثل بوضوح في : الحبكة العبقرية وتناقض الشخصيات .

ويندر أن نقف على عبقرية الحبكة وتناقض الشخصيات عند بلاوتوس ؛ إذ يقدم لنا كوميديا الموقف وكأننا نتابع الألعاب النارية ، كلما خفت ضوء ظهر غيره في السماء ، أما ترنتيوس فيقدم لنا الكوميديا كما ينبغي أن تكون، ويتمثل الاختلاف بين مسرحية "الأخوان" ومسرحية "التوأمان مينايخموس" في الاختلاف بين كوميديا الموقف والكوميديا .

ولكي نرى طريقة تفكير ترنتيوس في العمل لا بد أن نرجع إلى أولى مسرحياته "أندريا" ، حيث نرى خلالها حبكة محكمة الترابط ، حيث يكون بامفيلوس علاقة سرية مع الفتاة الفقيرة جليكيريوم، وينوي الأب سيمو أن يعقد زواج الابن بامفيلوس على فيلانيوم ابنة جاره الثري خريميس . ويعمل دافوس عبد بامفيلوس على إفساد خطة الأب سيمو ، لكن دافوس لم يكن بأي حال موضع ثقة السيدين العجوزين، ولم يصدقا أي كلمة قالها . وكانت جليكيريوم قد وضعت مولودًا ، هو بالطبع ابن بامفيلوس ، وهذا حقيقة يعرفها خريميس ، ويلغي استعدادات زواج ابنته

من بامفيلوس ، ولكن لن يصدق أحد رواية دافوس ، فماذ يفعل إذن؟ نرى ميسيس، خادمة جليكيريوم على المسرح ؛ ويحضر دافوس طفل جليكيريوم ويخبر ميسيس أن تضعه على عتبة باب سيمو ، ويصل خريميس وينطلق دافوس هاربا ، ليترك ميسيس المسكينة بمفردها تواجه خريميس الذي ظهرت عليه الدهشة . ثم يعود دافوس ويتهم ميسيس بأنها تحاول أن تفرض بالخداع طفلاً غريبًا على أنه طفل بامفيلوس ، ونراها تنكر ذلك تماما ، ويستمع إليها خريميس ويستشف من نبرة صوتها أنها تقول الحقيقة ، وينطلق وقد تملكه الفزع إلى منزل سيمو، ويعلن رفضه أن يزوج ابنته من شاب له طفل من امرأة أخرى . ونرى ميسيس بمفردها مع دافوس وتوبخه بلهجة لاذعة على طريقة معاملته لها ، ويرد قائلاً : يا لك من امرأة حمقاء . ألا تفهمين هدفي ؟ وتسأله : كيف لي أن أعرف ؟ ويقول : من المفترض أن ذلك الرجل حموه، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي تجعله يعرف بها ما يريد ، لكنها تعترض قائلة : كان عليك أن تخبرني سلفًا . ويرد : ألا ترين أنه لا فرق كبير سواء قال المرء ما يريد بأمانة وبطبيعته أم قاله بعد تحضير واستعداد ؟

ألا تظهر هذه العبارات والمشهد برمته إحساسًا بفن التمثيل؟ ولا أرى عند بلاوتوس أو في الدراما الإغريقية ما يوازي هذا المشهد. وتشير كل الأدلة إلى نتيجة واحدة : كان ترنتيوس فنانًا كوميديا لا يشق له غبار .



وعند تناول سينيكا ، أراني أزيح الستار على مشهد مختلف ؛ فنحن في روما الإمبراطورية حيث بلاط نيرون الفخيم ، الذي تحوطه الخيانة والغدر . وفي هذه المرحلة الغائمة يظهر سينيكا رجل الدولة العظيم والمؤلف والفيلسوف .

ويفرق انقسام الرأي باحثي إنجلترا وأمريكا عن معظم الباحثين الأوربيين، بشأن هدف سينيكا من كتابة أعماله التراجيدية ، ونحن الأنجلو ساكسون نعتقد أن

هذه المسرحيات كتبت بهدف الخطابة وليس للعرض المسرحي . علاوة على ذلك نعتقد أن القليل منها يصلح لمسمى مسرحيات . وفي هذا الصدد يقول بيكر Backer [Oxford Classical Dictionary] : "في الأعمال التراجيدية لا نصادف نتاجًا أو أو تبشيرًا بعقلية فنية متوازنة ، لكننا نرى القوالب الفكرية البدائية والبلاهات الفظة غير الناضجة ، وتنشأ الكوابيس من عقلية معذبة أنوية" . وفي كل مكان نرى المواصفات الشاذة والنقائص التي تعتبر مظاهر للشذوذ المرضي المعبر عن جنون العظمة ، وهذا هو كاتب الدراما الذي منحه باحث أوروبي لقب أعظم كاتب تراجيدي في الفترة بين وفاة يوربيديس ومولد شكسبير ! ومن ثم لا يميل الباحثون الأنجلو ساكسون اليوم لهجر ليس النموذج الأوروبي فحسب ولكن لهجر نموذج أسلافنا أيضًا، والتمسك بنموذج بني وطننا في العصر الإليزابيثي . ولذلك لا شك أن شكسبير ومعاصريه يقرأون ويعجبون بسينيكا ويقلدونه . علاوة على ذلك ، عرضت مسرحيات سينيكا على المسرح في الجامعة في إنجلترا في القرن السادس عشر .

وفي ضوء هذا ، وصلت لنتيجة شديدة التحديد بخصوص الهدف الذي كُتبت من أجله مسرحيات سينيكا.

ونعرف أن التراجيديا الإغريقية التي كُتبت بهدف العرض المسرحي اضطرت أن تضع في الحسبان المرعيات العملية للمسرح . ونعرف أيضًا أن المسرحيات في روما الإمبراطورية كانت تُكتب للخطابة -كما يؤكد يوفيناليس -[Satire 1.3-6]. وليس لدينا معلومات يقينية عن أي مسرحية كُتبت في عصر الإمبراطورية للعرض المسرحي. وهناك مشاهد عديدة في مسرحيات سينيكا يصعب تقديمها على المسرح .

ونرى في مسرحية "هيبوليتوس" لسينيكا تحضر جثة البطل المشوهة إلى خشبة المسرح [أو هكذا تبدو] ويجمعها تحت أنظار المشاهدين والده ثسيوس، حيث يقول :

"تماسكي يا يدي من أجل غرضك الحزين الآن، ولتكفكفي دموعك يا عيني حتى لا تذرفي الدموع. وأنا أجمع هذه الأشلاء وأبذل جهدي لمعاودة تكوين أشلاء ولدي. أتساءل من هذا الجزء القبيح المشوه في كل ناحية تمزقه الجراح النافذة أشلاءً؟ وما هذا الجزء الذي لا أستطيع رؤيته ، فقط أعرف أن هذا الجزء من جسدك يا ولدي، وسوف أضعه هنا ... ليس في مكانه الصحيح . لا ... إنه في المكان الصحيح.. أعرف جيدًا ... لكن أين الفراغ الذي أضعه فيه".

وفي مسرحية "هيراكليس مجنونًا" نرى البطل يقتل زوجته وأولاده أمام أعيننا ، ونرى هراوته تهوي على جماجمهم . وفي مسرحية "ميديا"، تقتل البطلة أطفالها أمام أعين الجمهور، وتلقي بجثة أحدهم من السطح إلى والدهم في الأسفل على خشبة المسرح ، وربما استخدمت الدُمي في هذه المشاهد ، لكن هذا يعد وسيلة ملائمة ، وإذا كان قد استخدم بالفعل، فيمكن اعتباره تجديدًا . وماذا عن أحد مشاهد مسرحية "ميديا" ، بعد أن أنهت ميديا حديثها حيث نرى إحدى الشخصيات الأخرى تسألها عن سبب وقوفها صامتة حزينة.

وفي البيت [٥٩٢] من مسرحية "هيراكليس مجنونًا" ، يدخل هيراكليس وثسيوس يجران الكلب المتوحش ذا الثلاثة رءوس كيربيروس. ويحذر هيراكليس الجميع بألا ينظروا إلى الكلب . وتأتي أخبار عن خطة ليكوس تجعل هيراكليس يغادر المسرح ، لكن يظل ثسيوس موجودًا ، وفي المائتي بيت التالية، يقدم تفسيرًا تفصيليا عن كيفية إحضار الكلب من العالم السفلي إلى الأرض. وإنني أتساءل عن كيفية عرض هذا على المسرح ؛ فمن الصعب التحكم في الكلاب وفي الحقيقة في كل الحيوانات على المسرح ، فضلاً عن صعوبة إيجاد كلب ذي ثلاثة رءوس ، ولماذا يطلب هيراكليس من الجميع عدم النظر إلى الكلب ، ما لم يكن الكلب موجودا بالفعل ؟ وما هو التأثير التراجيدي لحديث ثسيوس الطويل ، إذا كان كل الوقت مخصصًا للحديث عن الكلب؟ في الحقيقة من الواضح أن الكلب لم يكن موجودًا ، ويتم نسيانه ببساطة.

لهذا السبب ولأسباب أخرى لا أصدق أن هذه الأعمال التراجيدية كانت مخصصة للعرض المسرحي وإنما كانت للخطابة . وكان الهدف يتمثل في التأثير في المستمعين بعبارات بلاغية قوية [أشبه بضرب المطرقة] ، وعلى النقيض لم يكن هناك مكان لتأثير الأسلوب الرقيق أو البسيط غير المتكلف . ونقف على وصف للشخصيات المتناقضة مثل الأوغاد المفسدين والأبرياء الأنقياء من الضحايا ، والتوصيفات المروعة والجرأة البيرونية [نسبة لبيرون وشعره] ، وسرعة البديهة المتوهجة ، في كل صفحة تقريبًا . علاوة على ذلك نندهش كثيرًا من سعة الاطلاع ورحابة المعرفة ، فنرى جونو تتأمل السماوات ونجومها، وتقرأ فيها ما يفيد خيانته لها . وهناك في البعيد يقف الدب في مكان مرتفع ليحمي سفن الأرجوسيين [نسبة لأرجوس] ، وهناك بعيدًا أيضًا يظهر الذي حمل يوروبا الصورية [نسبة لمدينة صور في سورية] ، عبر الأمواج ، وهناك ينشر الأنطليون طوقهم ... وحينئذ تخيف الجوزاء الآلهة ... ويكون لبيرسيوس نجومه ، وتشرق مجموعة النجوم المتلألئة لتونداريوس، وعند ميلادهم تقف الأرض ثابتة في مكانها دون حراك . وكم منا كان سيعرف ، ما لم يكتب القاموس الكلاسيكي في هذه الأبيات إشارات إلى سبع علاقات غرامية لجوبيتر؟ وهناك أيضًا بروز الخوف والفزع. وفي مسرحية "أوديبوس" نرى مانتو يستشير العرافين قائلاً : بحركة عنيفة تهتز الأحشاء وترتعش لها ، لكن هذا الذي يجعل يدي ترتعش، وقلبي العليل يسكن ويرقد نائما داخلي ، وأوردتي في كامل صحتها ، وقد دب الضعف في جزء كبير من الأحشاء ، والكبد المهترئ يرشح أو ينزف القدوح السوداء !

ولذلك لا بد أن نعترف بأن هذه المسرحيات كانت موضع إعجاب من قرأها وقلدها ، فتفتقت أذهانهم عما لدينا من دراما . وعندما لم يكن هناك شيء محدد ذو صيغة درامية في اللغات المعاصرة كان لهذه المسرحيات ببنائها المتميز وشخوصها المشهودين وحبكاتها المحكمة وكورسها المعبر سحرها وبريقها في كل أوروبا . وأجد،

فضلا عن هذا، في سينيكا إحساسًا محددًا بالزمن الدرامي والمسرحي ، والذي ربما يكون أكثر تماسا مع الذائقة الإليزابيثية من التراجيديا الإغريقية ، وفي مسرحية "الطرواديات" نرى مشهدًا تحاول فيه أندروماخي إنقاذ ابنها الصغير أستياناكس من الإغريق المنتصرين ، وتخفيه في مقبرة هيكتور ثم تواجه أوليسيس بحقيقة أكيدة مفادها أن ابنها وضع في المقبرة ليرقد بين الأموات . ونرى الشك يستيقظ في عقل أوليسيس شيئا فشيئا . والمكر الذي يلعب به على مخاوف الأم ، حتى تأمر ابنها بالخروج من مخبئه، وتطلب الرحمة دون جدوى ، وينطق الابن عبارة واحدة "ارحميني يا أماه" ، قبل أن يُقاد إلى الموت ، وكل هذا يشكل مشهدًا شديد القوة والتأثير .

ونرى إفصاح فايدرا عن مشاعرها إلى هيبوليتوس ، مشهدًا يختلف كثيرًا عن هذا المشهد عند يوربيديس ، حيث يكشف الخادم العجوز السر الذي أخفته فايدرا حتى الموت ، ويبقى السؤال : أليس هناك ما يقال عن معاودة طرح سينيكا لهذه القصة؟ فإذا أصبحت فايدرا من معاملته أكثر تضاؤلاً وفقدانًا للبريق ألا تصبح أكثر واقعية؟

وفي مشاهد على الشاكلة نفسها مثل: البحث عن الضحية المدان ، وإفصاح المرأة عن مشاعرها لرجل ، ألا تتبدى أمامنا روما في زمن سينيكا ، والمرأة المضطهدة وقصور القياصرة التي يسكنها الموت ؟

وهناك لحظة في الدراما لها تأثيرها المفاجئ ، لتصدمنا كضربة مفاجئة ، وربما نجدها في مسرحية "أوديبوس" لسينيكا ، حين يُجبَر الملك القاسي فورباس على أن يعترف على مضض بهوية الطفل الذي أنقذه ، وعندما يدرك أوديبوس أنه ذلك الطفل، لا يعي فظاعة هذا الموقف ، وعليه أن يستشف أبعاد الأمر : من هي الأم التي ولدته؟ وهو سؤال جاء عليه جواب مفزع : أمك هي زوجتك . ونقف هنا على التأثير المزلزل الذي استهوى الذائقة الإليزابيثية.

وعادة ما يكون الحوار قويا ومفعمًا بالحيوية، ولا سيما في سرعة البديهة وهي سمة رومانية خالصة ، ونرى مثلاً المربية عندما توضح لميديا مدى ضعف موقفها وهي تقول :

"لقد ذهب كولاخيس ... لقد ضاع زوجك ولم يتبق شيء مما تتمتعين به من نعم ... وترد ميديا ببديهة يقظة : لكن تبقى ميديا ! الأرض والبحر والسيف والنار فالإله وباعث الرعد متمثلان في ..."

وهناك أيضًا فقرات مثيرة للمشاعر وخاصة في مسرحية "الجوقات" التي تتجلى فيها عقلية فنان عظيم . فهناك نرى النداء على جثة هيراكليس الممزقة إربا للنوم في سلام :

"نم ... يا قاهر البلاء والمحن .. لتنعم روحك بالراحة والسكينة ، فالسكينة أفضل ما في حياة الإنسان وهي شقيقة الموت ؛ وأنت من تنعم بالطمأنينة والسلام بعد طول ترحال . وأنت مرفأ الحياة ، وراحة النهار ، ورفيق الليل ، الذي يسوي بين الملك والعبد ، ويهدئ برفق ورقة من روع روحه المتعبة" .

ونرى هنا إحساسًا فظيعًا بسفك الدماء :

"هل يستطيع نهر تانيس أو نهر النيل أو نهر التيجر أن يُطهر هذه اليد ؟ ورغم أن محيط مايوتيس يصب بحره الشمالي البارد عليّ ، ورغم أن المحيط كله لا بد أن يسكب على يدي ، سيظل الأثر العميق عالقًا بها".

ولعلي أذكركم بصدى هذه العبارات البعيد في الأدب الإنجليزي:

"لتنامي بسلام أيتها الخيوط التي تنسج غطاء الهموم أيستطيع محيط نيبتون العظيم أن يغسل هذه الدماء ، ويطهر يداي؟ لتهدئي بعد الصخب وبعد البحار العاصفة لتستريحي بعد القلق ، فالموت بعد الحياة بهجة عظيمة ".

وتـؤثر فكـرة القبـة الكونيـة كثـيرًا في سـينيكا [F.Q. ix. 40] . وتبـدأ فقـرة الكورس على الموت في مسرحية "الطروواديات" بالقول :

"هل هذا حقيقي أم أن الحكاية تستهوي الأرواح الخائفـة، وأن الأرواح تبقـى بعد فناء الأجساد ؟ وتنتهي بالسؤال : أتساءل عن مكانـك بعـد أن يناديـك المـوت ؟ ستكون حيث يرقد الذين لم يُولودا قط".

وفي رؤيته عن الدمار الأخير لبني البـشر نـرى سـينيكا منـسجمًا مـع عـصرنا وأفكاره . وفي مسرحية "ثيستيس" نرى عزاء أو مواسـاة في المـشهد " هـل أتـى يـوم الدينونة في زماننا؟ لتذهب أيها الحزن ! يحق لمن لن يمـوت أن يطمـع في هـذه الحيـاة، عندما يهلك العالم وهو على قيد الحياة" .

لكن ينتهي بملاحظة مبهجة تظهر نطاق خيال سـينيكا وسر إعجـاب المـسرح الإليزابيثي به وهنا أنقل من مسرحية "ميديا" النبوءة الشهيرة برحلة كولومبوس" :

"أصبح للأمواج المتلاطمة سيدها الآن ... ولا نحتاج أكثر من كيـان الـسفينة الكبيرة أرجو ؛ لأن السفن الصغيرة تحـرث بجـرأة في الأعـماق العظيمـة مـن شـاطئ لشاطئ. وفي السنوات القادمة ، سوف تنكشف آخر حدود الأرض ، وتنـشر تيثـوس مياهها بحرية ، وتظهر عوالم جديدة أمام العوالم القديمة ، وتعبر حدود أقصى الـشمال بسبب جرأة البحارة ، والسفن التي تعبر البحر الأطلنطي".

الهوامش

الفصل الأول

(1) Hamlet II.ii.419.

(2) De Sen. 14-50.

(3) Plato and his Contemporaries, p. 2.

(4) See Raymond Picard, Racine and Chauveau, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XIV, nos. 3-4, 1951, pp. 259-274.

الفصل الثاني

(1) Roman Festivals, pp. lllff.

(2) See Social Dance: a Short History, by A.H. Longrigg (1963).

(3) Frazer, Golden Bough, ix.136.

(٤) على نحو مماثل كان بروتس وضباطه يجدون متعة في تبادل الانتهاكات بين البرابنيستين والملك روبيليوس والإغريقي برسيوس (Hor. Sat. i.vii).

(5) Cat. Lxi 126f., procax Fescennina iocatio, Claudian, Poems 11 and 12, Fescennina de nuptiis Honorii Augusti.

(6) Civ. Dei VII. 21: sic uidelicet liber deus placandus fuerat pro euentibus seminum sic ab agris fascination repellenda.

ويقارن كورنفورد المحاريث المصنوعة على شكل الأعضاء الذكرية الضخمة وعيونها المفتوحة والتي يحملها صف من العراة المرسومة على المزهرية سوداء رسمها ديتيريخ "Dieterich" (The Origin of Attic Comedy, p. 51. n.1).

(٧) الفاللوس نفسه لا يعد عملاً سحريًا يبطل أثر الأرواح الشريرة عنه بوصفه إشارة إيجابية للخصوبة . (Conford, op. cit., p. 49).

الفصل الثالث

(١) لا أستطيع أن أقدم دليلا آخر على مدى تمثيل رسوم المزهريات لعروض المسرح الحقيقية، وتبدو بعض المشاهد المرسومة عليها وكأنها تنتهك تقاليد الدراما القديمة. وهي في الأساس مجرد صور لمواقف وقتية . وربما تكون خشبة المسرح المفترضة مجرد تقليد فني . وربما كانت الأقنعة وأشكال الفاللوس سمات طبيعية بالغ الفنان في عرضها . ويناقش هذا الأمر على نحو وافٍ في الملحق (N).

الفصل الرابع

(1) Acontizomenos, Agitatoria, Agrypnuntes, Apella, Ariolus, Astiologa, Carbonaria, Colax, Commotria, Corollaria, Dementes, Demetrius, Dolus, Figulus, Glaucoma, Gymnasticus, Lampadio, Leo, Ludus, Lupus, Nagido, Nautae (?), Neruolaria, Pellex, Personata, Proiectus, Quadrigemini, Stalagmonissa, Stigmatias, Tarentilla, Technicus, Testicularia, Tribacelus, Triphallus, Tunicularia.

(٢) على نحو مماثل يقدم بلاوتوس وصفا لروما في مسرحية "كوركوليو".

(٣) إذا كانت هذه الأبيات من هذه المسرحية أو من تأليف نايفيوس من الأساس ، وينسب إسيدوري هذه الأبيات إلى إنيوس .

(٤) ثمة رأي آخر يقول إن كلمة Apella تعني المرأة الأيولية .

(5) See p. 235.

الفصل الخامس

(1) See Warmington, Fragments of Old Latin II. 587.

يفرق أكيوس بين بلاوتوس وتيتوس ماكوس ويقول إن الأخير لم يكن مؤلف مسرحية "المنتحرون معًا" Commorientes .

الفصل السادس

(١) يفتقر القول بأن مسرحيتي "الفارسية" و"أمفيتريو" تنتميان إلى الكوميديا الوسطى إلى أساس مؤكد وربما يتم التعامل معه بشيء من التحفظ .

(٢) قارن :

Rogers and Eccl. 876.

مع :

Flickinger, C.P. vii, 24.34.

وانظر :

Platnauer in New Studies in Greek Literature Ser. iii, p. 167 and note 3.

ربما نفهم أن أغنيات الكورس حذفت في إحدى الطبعات المخصصة للقراءة، ونعلم أن أعمال بلاوتوس قرنت على نطاق واسع (Platnauer ib. p. 158) وأن مسرحيتي "برلمان النساء" و"بلوتوس" صالحة للقراءة لأنها تتناول أفكارًا عامة .

(3) Demiánczuk, pp. 96ff.

يقدم جزء كبير من برولوج المسرحية على لسان أحد الآلهة حيث يناقش طريقة البرولوج ويعطي الحجة (الدليل).

الفصل السابع

(١) تبدو روح المزهريات (اللوحة ٤) مختلفة تمامًا وكذلك يختلف الموقف الذي يقدمه عنه أي شيء آخر يحدث في مسرحية "أمفيتريو".

(٢) انظر الفصل الخاص بالأدب الإغريقي ، ويفترض وجود هذه الكلمة في اللغة البيونية أو تم اقتباس بعض المفردات الأفريقية ذكرت فيما بعد بلاوتوس . انظر : (Lindsay's Oxford Text, Fragmenta, Line 45) .

الفصل الثامن

(1) See the edition by Professor Enk, i.p. 22 ff.

(2) Juv. ix. 128-9.

الفصل التاسع

(١) بخصوص النظرية المعاصرة القائلة بأنهم دمجوا أصولاً إغريقية متنوعة . انظر مناقشة المزج أو الدمج "contamination" في الفصل الخاص بترنتيوس والملحق K .

(2) De fin. I. iii.7.

ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet.

ربما يشير شيشرون إلى حوليات إنيوس وهو على أية حال يتحدث عن إدخال فقرات معينة من مؤلف إغريقي في عمل لاتيني أصيل .

(3) De fin. I.ii.4; Acad. I.iii.10.

(٤) حيث ترجم إنيوس مسرحيات إغريقية بقيت كاملة ، ومن الناحية العملية يمكن مقارنة الشذرات اللاتينية بمصادرها في المسرحية الإغريقية .

الفصل العاشر

(١) لا أرى سببًا في الافتراض أن باكوفيوس دمج مواد من أصلين أو أكثر، وأن الشذرات في مسرحية "تيوكير" التي تقول "patria est ubicumque est bene" تشبه قولا آخر عند أريستوفانيس في مسرحية "بلوتوس" البيت (١١٥١) ، بل ربما استعار أريستوفانيس نفسه هذه الفقرة من مصدر باكوفيوس أو اقتبس مثلاً شعبيا.

(2) Warmington's translation.

الفصل الثاني عشر

(١) تقول بعض المخطوطات الأقل مصداقية "خمسة وثلاثين" وبهذا تحدد تاريخ ميلاده ١٩٥ق.م. وتبدو هذه القراءة تعديلاً متعمدًا.

(٢) أحد علماء القرن الأول قبل الميلاد .

(3) Cum CVIII fabius.

وربما كتبت cum (CVM) مرة ثانية وحدث خطأ في العدد، أو ربما كان الكاتب يفكر في تأكيد أن مناندروس كتب على وجه الدقة ١٠٨ مسرحية .

(٤) وهناك قول آخر يؤكد أنه توفي في أمبراكيا "Ambraica"

Comm. Lucani 5.652: malignos

(Ambraciae Portus) dixit quoniam est ibi Terentius mortuus.

(5) F. della. Corte, Da Sarsina a Roma, pp. 47f.

(6) See page 160.

(٧) ربما تكون هناك إشارة ما إلى اتجاه مماثل في برولوج مسرحيتي "ثلاث قطع من النقود" و"حقيبة السفر" لكن الاحتمال الأقوى أن بلاوتوس يفكر في ردود أفعال مشاهديه ، ويراعى أن يؤكد لهم أن المسرحية سوف تبدأ دون تأخير .

(٨) أثارت صيغة الجمع بعض الجدل ، ويفترض أن هذا هو البرولوج الوحيد الذي كتبه ترنتيوس حتى الآن. وأراه جمعًا تعميميا ، وأشك أيضًا أن كلمة الأعداء ربما تعني واحدًا فقط ، ومرة أخرى في مسرحية "المعذب نفسه" (البيت ١٧) تبدو كلمة العديد هنا تشير إلى "اثنين" فقط كما يشير دوناتوس في مسرحية " الخصي" (البيت ١١).

(9) Prima scaena Perinthiae fere isdem uerbis quibus Andria scripta est; cetera dissimilia sunt exceptis duobus locis, altero ad uersus XI, altero ad XX, qui in utraque fabula positi sunt.

(10) Sed square ergo se onerat Terentius, cum possit uideri de una transtulisse? sic soluitur: quia conscius sibi est primam scaenam de Perinthia esse translatam, ubi senex ita cum uxore loquitur, ut apud Terentium cum liberto. at in Andria Menandri solus est senex.

(11) Ad Eun. 539: bene inuenta persona est cui narret Chaerea, ne unus diu loquatur, ut apud Menandrum.

(12) Hanc sententiam totam Menandri de Eunucho transtulit. et hoc est quod dicitur 'contaminari non decere fabulas'.

وربما تترجم أبيات ترنتيوس على النحو التالي :

"أعتقد أن الآلهة خالدة بمعنى أن مباهجها جميعًا خاصة بها ، ولأنني حصلت على الخلود أيضًا إذا لم تفسد أي أحزان هذه البهجة."

وهذا إذا صح القول بعيدًا عن التوازي المفترض وفقًا لرأي كوك (١٩٠) عن عمل أريستيديس (٥٩٢) الذي يقول: "لا تعامل الآلهة بني الإنسان كما يعاملون أنفسهم لأن الآلهة خالدة وهم سادة كل المخلوقات وهم ينعمون بمباهج أبدية" . ومن ثم تعبر أبيات ترنتيوس عن التمزق والتشتت .

(13) 397 k. :

إن العجوز الشمطاء لا تفوت أبدًا كأس الخمر ، بل تشرب كلما دار هذا الكأس . وربما ترجم الينسون على نحو ملائم البيت (٢٢٩ وما يليه) من مسرحية "أندريا" حيث تذكر العادات الخاصة بالقابلة في تناول الشراب.

398 k.

دخل العبد حاملاً بعض الأسماك تقدر بدرخمتين .

وربما ترجم ألينسون البيت (٣٦٨) من مسرحية "أندريا" على النحو التالي :

"كان العبد يحمل خضراوات وسمكات صغيرات تقدر بدرخمتين لغذاء الشيخ العجوز."

(١٤) في الحقيقة يؤكد أحد الباحثين المتأخرين (Schol. Terentiana, Schlee, p. 169) ونقله الباحث ثيرفيلدير (Thierfelder ed. Andria p. 23) قائلاً :

Andria continebat negotium Pamphili et Glycerii, Perinthia negotium Charini et Philumenae ..... negotium Charini et Philumenae transtulit.

ولكن ربما يرجع هذا التأكيد إلى سوء فهمه لكلمات دوناتوس (Thierfelder, pp. 24f.).

(15) Webster (Studies in Menander, p. 78)

كان ويبستر من الذين يؤمنون أن شخصيتي خارينوس وبيريا اقتبستا من مسرحية "بيرنثيا" وجدير بالذكر على أية حال أن وجود عبد لاخيُس في مسرحية "بيرنثيا" الذي يبدو أن اسمه ينتهي بالمقطع rias- يمثل دلالة إيجابية بالنسبة لويبستر (ص ٨١) ويرى آخرون أن هذا يعد الدليل الوحيد المؤكد للرأي الذي يشترك فيه ويبستر. انظر الملاحظات الرائعة لبيوني .

Storia della letteratura Latina , p. 425.

(١٦) يخلص ويبستر - رغم كونه مؤيدًا لفكرة المزج أو الدمج - إلى أن مسرحية "الخصي" لمناندروس كان بها ضابط وطفيلي باعتبارهما شخصيتين خاصتين بالمسرحية (Studies in Menander, pp. 71-2) وعلى نحو مماثل يجادل جريمل بشكل منطقي بأن ترنتيوس أدخل تعديلات عميقة ونسج حبكتين متداخلتين لدرجة يصعب علينا معها الفصل بينهما .

(١٧) ينتقد منافسه لوسكيوس لانوفينوس لأنه يجعل المدافع أو المحامي يتحدث قبل ممثل الادعاء في مشهد المحاكمة (مسرحية "الخصي" ١٠-١٢) ولكن لانوفينوس من المفترض أنه يسير على نهج مناندروس [مشهد المحاكمة في مسرحية "المحكمين"]. وينطوي نقد ترنتيوس بالضرورة على أن لانوفينوس غير المكان الموجود عند مناندروس، وجعل ممثل الادعاء يتحدث أولا، ويجب ألا نتعامل بجدية مع ما يفترض أنه موضع خلاف. لكن يمكننا على الأقل أن نقول إن ترجمة ترنتيوس لم تكن كافية .

(18) Antiphanes. Ποίησις (Kock II. 191) but cf. Ar. Poet. 9.8.

(19) De Orat. 2.80. 325; De Inu. 1.19.27 and 1.23.33; pro Cael. 25.61; De off. 2.69.

(20) See Appendix P.

الفصل الثالث عشر

(1) The Female Spy, cf. Theatre of Dionysus, fig. 56.

الفصل الرابع عشر

(١) ليس هناك دليل مؤكد أن هذه الأبيات المقتبسة تنسب في الغالب لأكيوس .

(2) See p. 267 and note.

الفصل الخامس عشر

(١) لكن لا أراني مقتنعًا برؤية بعض الباحثين على سبيل المثال : (Warmington, Old Latin II.xv) والتي تقول إن الكوميديا التوجاتا كتبت بواسطة نايفيوس وهي أقل كثيرًا من تأكيد دوناتوس (Com. iv.5) الذي يقول إنها من إبداع ليفيوس أندرونيكوس .

(٢) يبدو أن شيشرون يستخدم مصطلح togati للاتينيين [باعتبارهم عكس الرومان].

De Orat. iii.II.43. See Appendix D.

(٣) كتب أنتيفانيس Paederastes وكتب ديفيلوس Paederastae .

(4) II. 36-7.

(٥) أتحدث عن الدراما المخصصة للمسرح.

الفصل السادس عشر

(1) Mommsen, History of Rome, iv.13.

(2) See walde, Lat. et Wort (1940) and Meyer-Lübke, Röm. Et. Wört. s.v.

يصعب الوقوف على أي ارتباط تاريخي بين معنى كلمة مهرج "clown" ومعنى كلمة "pap".

الفصل السابع عشر

(١) لا شك أن الرومان كانوا يفهمون اللغة الإغريقية على نطاق واسع وإلا لما استخدمت في المسرح الكوميدي.

(٢) لسوء الحظ لا يوجد دليل على الارتباط بكوميديا الفن commedia dell'arte .

يفند كورتشي Corce آراء ديتيريخ Dieterich :

(Saggi sulla literatura italiana dell' seicento pp. 219.220)

See also: Lea, Ital. Popular Comedy, i, 45-225.9.

الفصل الثامن عشر

(1) Reich, Mimus, p. 540.

(٢) إذا زعمنا أن رسوم المزهريات تمثل عروضًا لممثلي الفاللوس .

See. p. 25, footnoe and N. and S. iii.2.

(٣) ربما يكون هذا الاختلاف غير حقيقي . انظر الفصل السادس والعشرين .

(٤) كانت Lysiode تؤدي الأدوار النسائية لكن كن يرتدين ملابس الرجال .

(٥) ربما نتذكر كيف أن أوغسطس وهو على فراش الموت ، سأل زواره عما إذا كان قلد الحياة بالشكل الصحيح، وهل كان يفكر في إفراطه الاستثنائي في السلطة المطلقة في الدور السائد بل والوحيد الذي كان يؤديه وفي الملابسات التي أرغمته أن يتبنى موقفا معينا أو في الشكل الهزلي غير المقنع وغير الفني الذي تتخذه الحياة وهو الميم وليس القصة أو المسرحية mimus, non fubula .

الفصل العشرون

(١) لكن انظر كليفت Clift (Latin Pseudepigrapha, p. 42) الذي يترجم هذه الكلمات "اشتري بالسعر الذي أحدده" .

(2) cf. Rudens 535.

(٣) كان هناك بكل تأكيد ممثلون يؤدون دورين في المسرح الروماني .

cf. ibo, alius nunc fieri uolo. (Poen. 126)

وليس هناك دليل قوي يدعم هذا عند الإغريق .

(D.F. 139)

(٤) يرفض قاموس أكسفورد الكلاسيكي هذا الرأي (S.V. Music, 9, ii)

إذا ... كانت هناك آلة ما .. تتيح للمزامير العزف المنفرد ، فربما تم ضم الآلتين لكي يصدرا صوتا أعلى.

(٥) ربما يحتم الأمر إضافة أن الرومان لم يميزوا كما نفعل بين الحديث والأغنية. انظر الفصل السادس والعشرين .

(6) Cic. Acad. II. 20, primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt, aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.

لكن هل هذه الإشارة للدراما أم إلى شكل ما مبكر من فن البانتوميم ؟

(٧) انظر التوضيح في : Daremberg et Saglio .

(٨) يذكر لوكريتيوس (iv. 75-83) المظلات الكبيرة الملونة المنتشرة في كل أرجاء المسرح والتي تضفي تأثيرًا في المسرح المزخرف إذا حجبت الشمس .

(9) See p. 175 and Bieber, Theatre, figs. 455.7.

الفصل الثاني والعشرون

(١) يخبرنا فتروفيوس (v.iii.i) بأن المواطنين وزوجاتهم وأطفالهم كانوا يجلسون وقد غمرتهم المتعة.

(٢) باستثناء المقاعد التي كانت تخصص لصفوة القوم أعضاء مجلس الشيوخ .

الفصل الثالث والعشرون

(١) تعني scaena : ١- بناء المشهد (المنظر) ٢- المسرح ٣- صورة ما على خشبة المسرح (بمعنى إحدى اللوحات المعروضة على البرياكتوس).

(٢) هذه هي الرؤية المعتادة، ولكن عند تناول دليل المسرحيات، علينا أن نضع نصب أعيننا أن الممثلين يستطيعون استغلال خشبة مسرح صغيرة بشكل مدهش .

(3) See Appendix E.

يلاحظ فتروفيوس (v.v.7) أن الموسيقيين سوف يتحولون ناحية أبواب المسرح إذا أرادوا أن يحصلوا على صوت أعلى، ومن الواضح أن الأبواب كانت لا تزال خشبية في زمانه رغم أن بقية بناء المشهد كان من الحجر .

(٤) كانت الأبواب غير المرغوب فيها تحجب مؤقتًا بستارة، وهذا قول مقنع ولكن بدون دليل .

وفي مسرحية "المعذب نفسه" يستخدم الباب الثالث مرة واحدة فقط في المسرحية، ولا يمكن مطلقا قبول القول بأن كتاب الدراما الإغريق كانوا يستخدمون أحيانا مكان

عرض له بابان، واختلف معهم في هذا الشأن الكتاب الرومان الذين استخدموا مكان عرض له ثلاثة أبواب (See Appendix G).

(5) See Appendix B.

ففي مسرحيتي "الحبل" [البيت ١٥٦] و"أندريا" [البيت ٧٣٤] يفترض أن المتحدث يبتعد قليلاً عن المشاهدين .

(6) See Appendix C.

(7) See Appendix G.

(٨) ربما باستثناء ملقي البرولوج عندما يظهر بشخصه .

(٩) يشير فترفيوس (v.iii.4) إلى مدى أهمية أن تكون نهاية الكلمات مسموعة حتى في حالة الآلهة، وأنا لا أقصد بالطبع أن الممثل كان ممنوعًا بالقطع من الابتعاد عن المشاهدين (انظر ص ١٨١).

(10) Cic. Pro Mur. 12, 26.

الفصل الرابع والعشرون

(1) See Appendices D and I and Pickard-Cambridge, Dramatic Festivals, pp. 175-238.

(٢) لكن أعتقد أنه ليس في الكوميديا البالياتا. انظر ص ١٨٨

(3) Kurrelmeyer, Economy of Actor in Plautus, p. 19.

(٤) يمكن وضع العاهرة بوصفها سيدة محترمة فقط من خلال تغيير طريقة تصفيف شعرها وطريقة سيرها [مسرحية "الجندي المغرور" ، الأبيات ٧٩١-٧٩٢، ٨٧٢]. (من الواضح - إذن - إمكانية تغيير شكل الشعر مع تغيير القناع) ففي الكوميديا التوجاتا كانت العاهرة بحاجة إلى ثوب طويل أيضًا.

(5) Curc. 355; St. 230.

(٦) يوضح أفرانيوس (١٣٣-١٣٤) أن العاهرات كن في العادة يرتدين ثوبًا قصيرًا . رغم أنهن، ربما في أحيان أخرى، كن يرتدين ملابس السيدات الرومانيات المعتادة .

(٧) بالطبع لم يستطع الممثل أن يحمر وجهه حسب إرادته . ويتمثل التفسير البسيط لهذا في استخدام تعبيرات الوجه .

الفصل الخامس والعشرون

(١) قارن هذه الرؤية بملاحظة كورت .

(New Johrb. Für das Alt. 1900, v.88)

was sich der brave Euanthius mit den worten ut choros tollerent locum eis relinquentes gedach hat, vermutlich gar nichts.

(2) Comédie romaine, i. 184-196.

(3) cf. Freté, La Structure dramatique des comédies de Plaute, p. 9.

(4) See Appendix O.

(٥) يذكر أريستوفانيس في مسرحية "الطيور" (البيت ٢٢٠) الإشارة المسرحية (aủλεĩ) .

لاحظ عزف الفلوت بصوت مسموع وهذه ليست فقرة فاصلة ولكنها جزء لا يتجزأ من الأحداث.

(٦) هل كان ليو يفكر في تكرار الكلمة (μέρος) في الفقرة المقتبسة أعلاه (τὰ δὲ).

(7) See Hermathena Lxxiv (1949), pp. 26-38)

(٨) وكذلك البيت الأخير من مسرحية "إبيديكوس" .

(٩) لاحظ فريت (Structure Dramatique des Comédies de Plaute, p. 12) أن المسرحية لا تحقق شيئًا من غياب بسيودولوس .

(10) cf. Freté, op. cit., p. 9.

(١١) يبدو أن هذا يضعف اقتراح ويبسترلي أن دوناتوس اعتمد على تلخيصات هوميروس سيلليوس .

See Körte, Berl. Phil. Woch. xxxviii, 787f.

(١٢) تبدو إشارة أبوليوس (Florida 16) إلى الفصل الثالث من مسرحية ما لفيليمون تجديذا رومانيا مثل كل القصة .

(13) See Appendix P.

(*) تغير هذا الرأي الآن ، وأصبح نقاد المسرح المعاصرون يرون أن مسرحيات سينيكا كانت معدة للعرض على خشبة المسرح، وأنها تحتوي على إمكانات تجعلها لا تقل عن مسرحيات شكسبير في المتعة البصرية . (المراجع).

الفصل السادس والعشرون

(1) See Lindsay, Early Latin Verse, p. 263. and "Plautus and The Beggar's Opera, C.R. 37 (1923), p. 67.

(2) Diomedes, G.L.K.i.491. 24.

(3) G.L.K. i. 491, 24.

(٤) بغض النظر عن أصل الأوزان سواء كانت تراجيديا إغريقية أو في الكوميديا الحديثة أو الميم تتمثل السمة المختلفة للأغنية اللاتينية استخدام تنوع القافية لإحداث المؤثرات الدرامية .

(٥) يبدو أن مشهدين بالبحر السيناري (مسرحيتي "الفارسية" الفصل الرابع المشهد السادس، و"ثلاث قطع من النقود" الفصل الرابع المشهد السادس) بهما العلامة (C) ويحتمل أن ثلاثة مشاهد بالبحر التروخي السباعي (مسرحيات "الأسرى" الفصل الثالث المشهد الأول و"كاسينا" الفصل الرابع المشهد الثالث و"إبيديكوس" الفصل الأول المشهد الثاني) تتميز بالعلامة (DV) .

See Lindsay, E.L.V, pp. 273.283

(6) See Haigh, Attic Theatre, pp. 266-71, D.F., p. 155 n. 3.

(*) البحر الإيامبي السداسي مكون من ست تفعيلات كل واحدة منها عبارة عن قدم قصير يتبعه طويل (˘ ¯) وتنويعاتها. أما البحر التروخي فكان مكونا من عدد من التفعيلات كل منها عبارة عن قدم طويلة متبوعة بقدم قصيرة طويلة (¯ ˘) أي عكس الإيامبي. [المراجع]

(**) البحر الأوكتاناري octonarii كان مكونا من ثمانية تفعيلات (octo = 8) إيامبية. والبحر الأنابايستي anapaestic كان مكونا من عدة تفعيلات كل منها مكون من مقطعين قصيرين يتبعهما مقطع طويل (˘ ˘ ¯) . أما البحر الكريتي cretic فكان على النحو التالي (¯ ˘ ¯) ؛ وأما البحر الباكخي فكان على النحو التالي (˘ ¯ ¯) . [المراجع]

(7) cf. E.L.V., p. 262.

(٨) يعرف أرسطو (Poet. xii) أن البارودوس هو أول حديث لكل الكورس .

(9) E.L.V. 277.

(10) Amph. 153f.

(١١) مسرحية "التاجر" (البيت ٤٠٨) ، ربما كانت تحمل أحد المغنيين (انظر ص ٤٠).

(12) See Bruce Pattison, Music and Poetry of the English Renaissance, p. 20.1.

ربما كانت الموسيقى التي يعزفها هوميروس على قيثارته تختلف عن الموسيقى التي كان يعزفها نورمان.

Norman minstrels (ib.p. 24)

"مقطوعة صغيرة من الغناء تستخدم لبيت واحد وتكررت خلال المقطوعة الموسيقية، ويبدو هذا مملا بالنسبة لنا . لكن لا شك أن انتباه المشاهدين كان منصبا على القصة". وهناك كثير من الشك بين القصيدة الخطابية والأغنية حيث يوحي تعبير .O.E "يقول" و "يغني" أن الملحمة أصبحت تنشد .

(13) See Noble, Shakespear's Use of Song, p. 12.

(*) تغير هذا الرأي الآن ، وأصبح نقاد المسرح المعاصرون يرون أن مسرحيات سينيكا كانت معدة للعرض على خشبة المسرح، وأنها تحتوي على إمكانيات تجعلها لا تقل عن مسرحيات شيكسبير في المتعة البصرية [المراجع].

(١٤) حتى كروسيوس Crusius الذي يعتقد أنه أثبت وجود المجيب "Responsion" الشخص الذي يرد على المتحدث [حسب استخدامه للمصطلح] يجب أن يعترف أن المجيب نادرًا ما يوجد عند بلاوتوس .

(Die Responsion in den Plautinischen Cantica, 1929. p. 2)

والتفسير الصحيح لتكرار أمثلة التساوي symmetry نراه عند لندساي (Early Latin Verse, p. 113).

يجب أن يقدم جوابًا على النقيض تمامًا من السؤال ... السكوت يقابله سكوت مماثل ، يقطعه كلام مفاجئ... وهذه سمة كل الكوميديا المفعمة بالحيوية الإنجليزية واللاتينية أيضًا.

(١٥) يقول داكوورث (N.R.C. p.371n) "لا ينطبق هذا على العديد من القصائد المونودية والتي تستخدم صراحة للتعبير عن المشاعر والأخلاق" وهذا ربما لأنها قصائد مونودية .

الفصل السابع والعشرون

(١) هذه رؤية مألوفة لكن ليس هناك دليل يدعمها .

See Purser's Article on Pantomimes (Smith's Dictionary of Antiquities, ii. 334-6)

(2) See Appendix P.

(٣) قارن نقش قبر بومبونيوس باسولس (القرن الثاني الميلادي) (CIL.ix. 1164) "خشية أن أحيا حياة بهيمية كسلى ، ترجمت بعض مسرحيات ماناندروس وألفت بعض مسرحيات جديدة بنفسي".

الملحق (A)

(١) موجودة عند : P.W. s.v. theatrum

(2) Amph. 65; Capt., 12; Poen. 10; Pseud. 1.

(٣) لا يزال هذا الرأي معمولاً به .

Wright Duff, Literary History of Rome to The Close of The Golden Age, 1927, p. 157.

(٤) قارن برولوج مسرحية "كاسينا" الذي يشير صراحة إلى إعادة العرض .

(5) cf. Tac. Ann. xiv. 20, stantem populum spectauisse ne si consideret theatro, dies totos ignauia continuaret.

(٦) ترجمة نيكسون .

(٧) خاصة بالإشارة إلى العباءة toga والعباءة toga cretate التي كانت تستخدم مبكرًا في القرن الخامس.

(Livy iv. xxv. 13)

(8) Cic. Pro. Sest. 124; Livy I. xxxv. 8, Ovid. Met. x. 668, Tac. Ann. xiv. 13, Suet. Calig. 35, Dom. 10

(٩) كان ينقل الأطفال المختطفين - عادة - إلى مدينة أخرى. انظر مسرحيات "الأسرى"، "الأخوان" ، "التوأمان مينايخموس" ، "القرطاجي الصغير" و"الحبل".

(١٠) عرض نصف مسرحيات بلاوتوس على المسرح في أثينا .

(١١) أجابت هذه الفقرة على السؤال الملح حول السماح للسيدات في أثينا للذهاب إلى المسرح في القرن الرابع.

(١٢) من المفترض أن كبار العائلات كانوا يجلسون بالقرب من الإمبراطور في أحد المقاعد الحجرية التي كانت تشكل الدرجين السفليين في المسرح الفلافيني المدرج .

(13) cum consternatum ruinae metu populum retinere .... nullo modo posset transit e loco suo atque in ea parte consedit quae suspecta maxime erat.

(١٤) يبدو أن كلمة πρῶτον ξύλον كانت تستخدم لتعني المقعد الأمامي في المحكمة.

(١٥) ١- لا يفسر باولي ويسوا هذا الاعتقاد اللافت للانتباه بأن السلطات التي كانت تنظم رسميا العروض المسرحية هي نفسها التي حرمت المشاهدين من الجلوس . واقترح أن المنصات الخشبية أو المقاعد في زمن بلاوتوس لم تترك أثرًا يُرى يمكن تأمله مستقبلا .

٢- أن علماء الآثار الرومان الواعين بطبيعة عملهم الذين تضرروا في رؤية الصفوف الإلزامية من المقاعد الحجرية في مسارح المدن الإغريقية ، حاولوا تفسير غياب بقايا مماثلة في روما بطريقة تعزف على وتر كبرياء مواطنيهم الرومان أو ما يسمى سنة السلف "mos maiorum" .

الملحق (B)

(١) تخلى بيكارد- كامبردج عن اعتقاده في المسرح المرفوع حتى ما يخص مسرح مناندروس .

(Theatre of Dionysus, 1946, p. 165)

وأوافقه على هذا الرأي الذي لا يؤثر كثيرًا فيما أقدمه من حجج .

(٢) أرى أن هذه الآراء لا تقوم على دليل موثق، ولا أعتقد أن مشاهد المسرح كان يعي جيدًا طوبوجرافيا المسرح كما توحي النظرية ، وإذا كان الإغريق كذلك كيف لنا أن نفسر حقيقة أن الكوميديا الحديثة كانت تعرض في عدة مسارح في كل أرجاء أثينا في أماكن ذات طبيعة طوبوجرافية مختلفة ؟ وإلا كما توضح المقالة أن التقاليد كانت تختلف حسب المكان الذي يفترض أن تدور أحداث المسرحية فيه ؟

(٣) يتفق هذا الرأي تمامًا مع تأكيد بولوكس أنها كانت البرياكتوس اليمنى (أي على يسار المشاهدين) التي كانت تظهر ما هو خارج المدينة والتي كانت ترفع لتظهر تغيير المكان ، والبرياكتوس الأخرى التي كانت تظهر منظر وسط المدينة لم تكن تحتاج أن تتحول من حين لآخر .

(Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus, pp. 234ff)

الملحق (C)

(١) في هذا الصدد أختلف تمامًا مع دالمان .

(٢) أؤكد الآن أنه لم تكن هناك أماكن محجوبة على خشبة المسرح . حيث يعود ترانيو ببساطة ويميل ثيروبيديس برأسه بعيدًا بدرجة تجعله لا يراه . لكن انظر ص ٢٦٣ وما يليها على مسرحية "فورميو"؛ حيث لا توجد إشارة واضحة للمدخل الجانبي .

(٣) ليس ببساطة كمكان اختفاء محجوب بل لكي يستطيع ديميفو وخريميس في هذه اللحظة رؤيته على خشبة المسرح من المدخل الجانبي .

هوامش الملحق (E)

(١) رغم ذلك لا أعتقد الآن أن المداخل كانت تحجب بهذه الطريقة (انظر الملحق F).

(٢) ربما تعني كلمات فاليريوس ماكسيموس وبلينيوس الأكبر (٢٣-٣٥) فقط أن منظر المبنى كان يرسم بنقوش مزخرفة لإحداث التأثير المعماري (انظر الملحق F) .

(٣) أجد أن هذه الحجة تفتقر للقوة . (انظر الملحق F).

(٤) لو كان يوجد أي منها .

الملحق (F)

(١) يعتقد على أية حال أن نانيون Nannion كان يعرف proskenion بأنه المنظر أو المشهد (ص ١٥٧). لكنني سوف أمنح المصطلح معناه المألوف أمام مبني المشهد أو المنظر لأن نانيون يدين بمنظره المزخرف إلى الرسم.

(2) See Plan on p. 285.

(3) But see As. 425; Plaut. frag. 146 (Lindsay).

(4) See Plan on p. 275.

الملحق (G)

(1) See e.g. Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus, p. 59.

(2) See Gomme, Essays in Greek History and Literature, p. 253, note 1.

(3) cf. Haigh, Attic Theatre, p. 189 and p. 249 above .

(4) Attic Theatre, p. 188.

(5) Die Altgriechische Bühne, 1917.

(6) Theatre of Dionysus, p. 173, note 6 for ekkyklema see ib. 111-121.

(7) De aedibus scaenicis comoediae nouae, 1929.

(8) Chericles, Eng. ed. p. 54, note 32, and p. 269.

(9) The House-Door of The Ancient Stage, 1914.

(10) Rape of The Locks, p. 113.

(11) Econ. ii.4.

(12) Lucian, Dial. Meret. xii.3.

(١٣) إذن النافذة مثبتة الآن إلى الحبل (٣٧٩) لكن يبدو أن فيلوكليون على السطح (٣٥٠-٣٥٥) وليس هناك ما يوضح أنه خرج من النافذة.

(١٤) يتضح بقاء بعض أهل المنزل بالداخل في البيت (١٦٦) حيث يطلب منهم فيلوكليون أن يعطوه سيفا .

(١٥) للوقوف على صورة جذابة للرومان بعد العمل . انظر : D.F. 43-44

الملحق (I)

(١) يتضح مدى ضعف الرأي التقليدي جيدًا من مقارنة :

أ- التأكيدات المتكررة للتعديلات التي أدخلها بلاوتوس على مسرحية "ستيخوس" .

ب- الرؤية النمطية القائلة إن الأدوار المزدوجة لم تكن تروق لبلاوتوس .

جـ- الحقيقة الواضحة إن مسرحية "ستيخوس" كما وصلتنا بشخصياتها الإحدى عشرة أمكن عرضها بفرقة من ثلاثة أشخاص .

(٢) إحدى هاتين الفقرتين قد تكون من بنات أفكار من قام بالاختصار ، لكن يبدو أنه كتبها وعينه على العرض المسرحي ، ولذلك يمكن اعتبارهما دليلاً على الاستخدام المسرحي .

(3) See Pickard-Cambridge, D.F. p. 199.

الملحق (K)

(1) See also Contaminatio in C.R. 9, (1959), pp. 7-11.

الملحق (M)

(١) يرفض سونينتشين رأي كل من ليدلو وليندساي وسكوتش وفيكتور هنري .

(Cl. Phil. vi., 1911, pp. 2, 3)

الملحق (N)

(1) Il teatro di Sabratha, by Giacomo Caputo, 1959, figs. 79.83.

الملحق (O)

(1) Poet. xviii, 1456 a 25.30 .

(2) Weissinger, Act Divisions in Classical Drama, Iowa Studies ix, p. 49.

(3) E.W. Handley, XOPOY in the Plutus, C.Q., N.S. iii, pp. 56-61.

(٤) أزعم أنه لم يكن هناك خشبة مسرح مرفوعة في المسرح الأثيني .

(5) See Handley, pp. 59-60.

(6) See also C.Q.5, pp. 49-52.

المؤلف فى سطور:

وليم بير:

أستاذ اللغة اللاتينية والأدب اللاتينى بجامعة بريستول، انصبت اهتماماته البحثية ومؤلفاته على المسرح الرومانى الذى بمتناولنا بمثابة الإنجاز الأدبى الأبرز والأهم بين أعماله، وقد صدرت منه طبعتان. وقد توفي بير عام ١٩٦٢ م تقريبًا قبل صدور الطبعة الثالثة للكتاب، والتي يرجع الفضل فى ظهورها إلى النور إلى زوجته وابنته.

المترجمان في سطور:

١ - **زين العابدين سيد محمد** ،

- مواليد محافظة أسيوط ٢٢/ ٦/ ١٩٧١م.
- حاصل على ليسانس الآداب - قسم اللغة الإنجليزية - جامعة أسيوط .
- روائي ومترجم بمركز مطبوعات اليونسكو .
- صدر له في مجال الرواية :

١-رواية (عزبة الريس)، دار أجيال بالشرقية.

٢-رواية (خارج نطاق المألوف)، دار أجيال بالشرقية.

- له قيد النشر :

١- رواية (شتاء بلا نهاية)

٢- رواية (سجن الحضرة)

٣- رواية (عنب الديب)

٤- رواية (لذة الاقتراب).

٥- رواية (ظل الله).

٦- رواية (المساكن الشعبية)

٧- رواية (لذة الذكرى).

٨- رواية (سفر الخروج).

٩- رواية (جنة العميان).

١٠- رواية (زاوية المصلوب).

١١- رواية (شخصيات تعيش على حرف الحياة)

- ويساهم بالترجمة في المطبوعات التالية :

١- مجلة ديوجين الفلسفية.

٢- مجلة الدولية للعلوم الاجتماعية.

٣- مجلة المتحف الدولي.

٤- مجلة مستقبليات التربوية.

٥- مجلة الطبيعة والموارد .

٦- مجلة رسالة اليونسكو.

٧- ترجمة كتاب مستقبل الماركسية (قيد النشر).

٢- الدكتور حاتم ربيع حسن

- وُلِد في محافظة المنيا شهر ديسمبر عام ١٩٧٤.
- حصل على الليسانس الممتازة مع مرتبة الشرف من قسم الحضارة الأوروبية القديمة بكلية الآداب – جامعة عين شمس عام ١٩٩٦.
- حصل على درجة الماجستير بتقدير امتياز في المسرح الروماني عام ٢٠٠٤.
- حصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى في المسرح الروماني عام ٢٠٠٨.
- يعمل حاليًا أستاذًا مساعدًا بقسم الحضارة الأوروبية بكلية الآداب – جامعة عين شمس.
- شارك في العديد من المؤتمرات المحلية والدولية والندوات (إلقاء – نشر).

من أهم أعماله:

١ – له عدد من الأبحاث المنشورة

١- مسرحية "منزل الأشباح"، تأليف : بلاوتوس، (ترجمة) المركز القومي للترجمة، (٢٠١٣).

٢- قواعد اللغة اللاتينية، الجزء الأول، الثاني، القاهرة، (٢٠١١). (تأليف)

٣- مدخل إلى الكوميديا الرومانية، القاهرة، (٢٠٠٩). (تأليف)

٥- الحب والزواج في الكوميديا اليونانية والرومانية، القاهرة، (٢٠١٠). (تأليف)

المراجع فى سطور:

أ.د محمد حمدى إبراهيم

- حاصل على الدكتوراه من كلية الفلسفة- جامعة أثينا باليونان- بتقدير ممتاز ١٩٧٢.
- عين مدرسًا بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية عام ١٩٧٢، ثم صار أستاذًا منذ ١٩٨٦.
- تولى رئاسة مجلس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية فى الفترة من عام ١٩٨٧ – ١٩٨٩.
- تقلد العديد من المناصب بالكلية وبالجامعة، فقد أصبح وكيلاً لكلية الآداب لشئون التعليم والطلاب فى الفترة من عام ١٩٨٩ – ١٩٩٣، ثم عميدًا للكلية في الفترة من عام ١٩٩٣ – ١٩٩٧، ثم نائبا لرئيس جامعة القاهرة للدراسات العليا والبحوث في الفترة من عام ١٩٩٧ – ٢٠٠٠، ثم مدير المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي من عام ١٩٩٨ – ٢٠٠١، ثم مستشارًا لرئيس جامعة القاهرة للتعليم المفتوح في الفترة من عام ٢٠٠١ – ٢٠١٠.
- شارك في لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة قطاع الآداب والعلوم والدراسات الإنسانية بالمجلس الأعلى للجامعة، ولجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة.
- له العديد من الترجمات عن اللغة اليونانية.

التصحيح اللغوى: عبد الرحمن محمد

الإشراف الفنى: حسن كامل